Andere tijden, andere visies. De oorlogsroman van W.F. Hermans

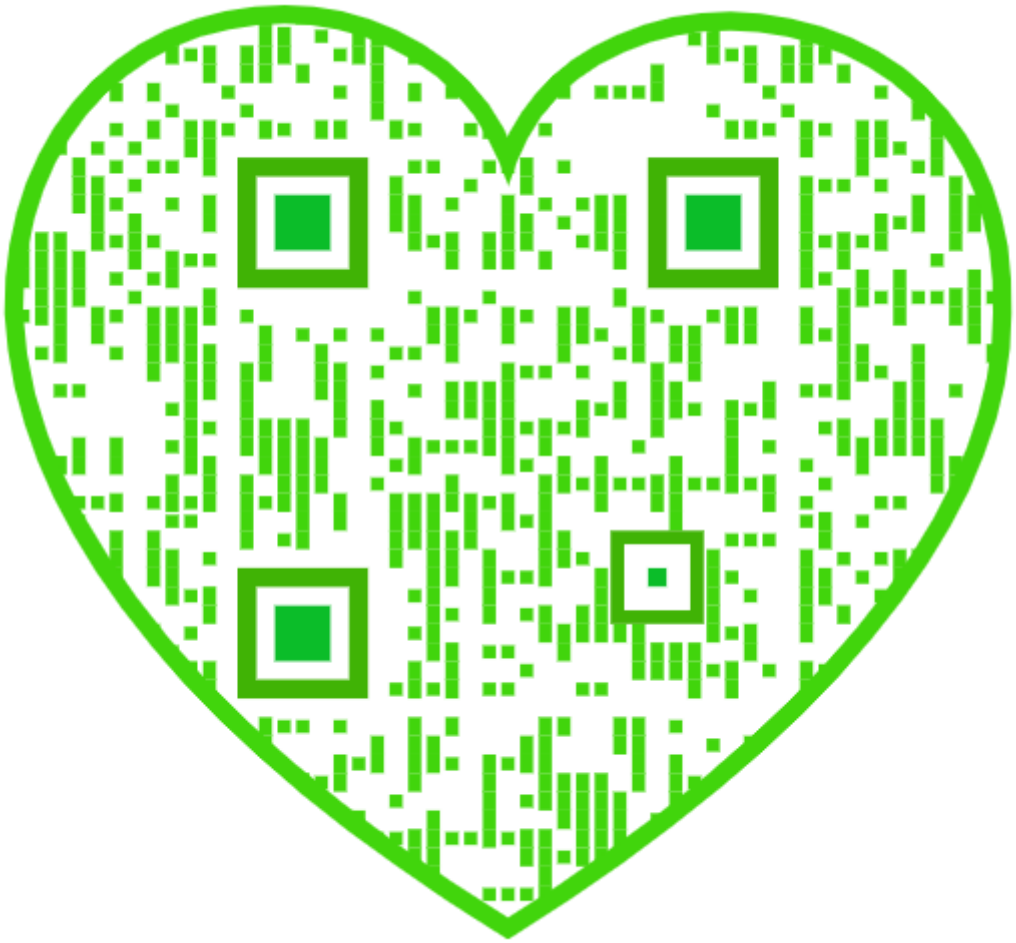
Joke Holwerda

bron
Joke Holwerda, *Andere tijden, andere visies. De oorlogsroman van W.F. Hermans*. Passage, Groningen 1997

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/holw004ande01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. WFH



Andere tijden, andere visies. De oorlogsroman van W.F. Hermans[1]

Joke Holwerda

1. Inleiding

Tegenwoordig lijdt het geen twijfel dat Willem Frederik Hermans tot 'De Grote Drie' van de naoorlogse Nederlandse schrijvers behoort: een eer, die behalve hemzelf ook Gerard Reve en Harry Mulisch te beurt valt. Dit is niet altijd zo geweest. Zijn vroege verhalen en romans, die tegenwoordig meer waardering krijgen dan zijn latere werk, werden aanvankelijk weinig gelezen en dikwijls misprijzend besproken. In de literaire kritiek werd zijn talent wel erkend, maar bezwaren van ethische en morele aard werden meestal breed uitgemeten.

De reacties op de roman *De tranen der acacia's* (1949) zijn geruime tijd datzelfde beeld blijven vertonen. Ook in enkele vroege besprekingen van *De donkere kamer van Damokles* (1958) is het nog terug te vinden, maar dan begint het accent te vallen op de ontmaskerende werking van deze roman met betrekking tot oorlog en verzet. De waardering voor Hermans' werk is nu groot geworden. Ten slotte vindt er dan nog weer een verschuiving plaats, die er uiteindelijk in de jaren tachtig toe leidt dat zowel *De tranen der acacia's* als *De donkere kamer van Damokles* vrij algemeen worden beschouwd als verbeeldingen van de onkenbaarheid van de werkelijkheid. Ook nu wordt die stelling nog vaak verdedigd.

Literaire teksten blijken steeds weer tot verschillende lezersreacties ofwel tot nieuwe 'concretiseringen' te leiden. Die kunnen ontstaan ten gevolge van norm-veranderingen (Vodicka, p. 70)[2] en de beschrijving daarvan beschouw ik als een goede manier om de merkwaardige receptiegeschiedenis van *De tranen der acacia's* en *De donkere kamer van Damokles* te belichten. Een voor de hand liggend verklarend kader voor de veranderde houding tegenover deze beide oorlogsromans is de veranderde houding tegenover de oorlog in het algemeen. In zijn studie *In de schaduw van Auschwitz* (1995) heeft Frank van Vree aangetoond dat er rond de jaren zestig, tegelijk met de kentering in de waardering van het werk van Hermans, een omslag plaatsvindt in de manier waarop Nederlanders tegen de Tweede Wereld-oorlog aankijken. De verschuivingen die hij constateert in de publieke opinie of beter gezegd in het 'publieke discours'[3], hebben betrekking op de verwerking van het oorlogsverleden: tot uitdrukking gebracht in monumenten, films, romans, documentaires en historische werken.

Van Vree beschrijft normveranderingen die ten dele op sociaal-historisch en ten dele op literair niveau liggen. Ze kunnen gezien kunnen worden als *deelverklaring* en *achtergrond* voor de verschillen tussen de manieren waarop Hermans' oorlogsromans gelezen of 'geconcretiseerd' zijn. Van Vree's onderzoek geeft antwoord op de vraag 'wat' er gelezen werd en eventueel ook nog 'waarom' bepaalde boeken

werden gelezen werden, maar het vertelt ons nog niet ‘hoe’ of ‘als wat’ een werk werd opgevat. In het geval van Hermans' oorlogsromans blijkt de *leeswijze* van de recensenten en interpreten te veranderen op een manier die *analoog* loopt aan de ontwikkeling van de visie op het oorlogsverleden op sociaal-historisch niveau. De vraag naar die leeswijze is zeer belangrijk, zeker wanneer we in het voetspoor van Grimm literatuur beschouwen als een vorm van ‘imaginaire communicatie’. Daarin neemt de auteur slechts deel aan het communicatieproces binnen de definitie van de lezer/criticus; hij geeft geen feedback op diens interpretatie. Lezen verloopt dus op een ander niveau dan het directe interpersoonlijke handelen; het ligt, zo stelt Grimm terecht, op een ‘alsof’-niveau (Grimm 1977, p. 21). Hoe directer de lezer wordt aangesproken, des te werkelijker lijkt hem de illusie van de communicatiesituatie te zijn. Zodoende is ook de definitie van het object in handen van de recipiënt. Het is zijn individuele beslissing of hij bijvoorbeeld het Nieuwe Testament als heilswaarheid, als sprookjesboek of als historisch document leest.

Methodologische overwegingen

In dialoog met Van Vree's discoursanalyse is het mogelijk de normen op te sporen die ten grondslag liggen aan de verschillende reacties op *De tranen der acacia's* en *De donkere kamer van Damokles*. In dat receptiemateriaal komt tot uitdrukking hoe deze romans worden gelezen en in hoeverre ze afwijken dan wel tegemoet komen aan heersende normen en verwachtingen.

‘Warum liest wer was wie?’, aldus luidt de pregnante vraag die volgens Grimm hoort bij onderzoek naar de receptie-geschiedenis. Dat is een uitbreiding van de vraag die bij de ‘lezersgeschiedenis’ hoort.

> Lesergeschichte fragt nach dem lesenden Subjekt (Wer?), nach dessen Lesestoff (Was?) und den Gründen dieser stofflichen Aneignung (warum liest wer was?). Rezeptionsgeschichte setzt den Akzent stärker auf die Analyse der Modalitäten; sie erweitert den lesergeschichtlichen Horizont um die Frage nach dem Modus der Rezeption (Warum liest wer was wie?), wobei die modale Komponente wichtiger als die stoffliche ist, bzw. diese nur als Funktion der subjektbedingten Modalität interessiert. (Grimm 1977, p. 61)

Om de receptie-historische vraag naar het ‘warum wie’ te beantwoorden en aldus de manier te achterhalen waarop het werk van Hermans is ontvangen, moet het oogmerk van de criticus (‘kritische Intention’[4]) worden bepaald. Daarvoor gebruik ik het model van Wunburg, dat gebaseerd is op de veronderstelling dat het mogelijk is binnen een kritische tekst onderscheid te maken tussen gegevens met een ‘Primärvalenz’ en gegevens met een ‘Sekundärvalenz’. Primaire valenties zijn tekstelementen die nog niet gekleurd zijn door de waardeoordelen van de recipiënt; het ‘Primärsystem’ duidt dus op de literaire tekst zelf. Secundaire valenties daarentegen wijzen op alles wat van ‘buiten’ de tekst wordt aangevoerd om de interpretatie te steunen: de kritische noten en de normering van de recipiënt. Door verschillende kritische teksten uit

eenzelfde tijd met elkaar te vergelijken, kunnen de primaire en secundaire valenties van elkaar owrden onderscheiden.

Terwijl het de kritische recipiënt (de criticus) er om te doen is een ‘Sekundärsystem’ vast te stellen, gaat het de wetenschappelijke recipiënt om het ‘Primärsystem’.

> Der Wissenschafter, der analytisch verfährt, stellt Argumentationsketten auf. Der Kritiker konstituiert den Erwartungshorizont, in dem er ihn in einem kritischen Text mit neuen Daten dokumentiert und belegt. Er konstituiert mit dem Erwartungshorizont bezogen auf den literarischen Text ein *Sekundärsystem*, während es dem Literaturwissenschaftler wenigstens bisher mehr oder weniger um das Primärsystem geht. (Grimm 1975, p. 120)

De wetenschappelijke receptie noemt Wunberg 'analytisch', de literair-kritische 'analytisch-produktief'.[5] Maar, ook al hebben de criticus en de wetenschapper dus verschillende doeleinden, toch neemt dat mijns inziens niet weg dat beiden gebruik maken van het 'Sekundärsystem'. Ook de leeswijze of concretisering van de wetenschappelijke recipiënt is binnen de academische literatuurbeschouwing en de esthetica deels door normen en waarden gekleurd.[6] Daarom heb ik behalve recensies uit de dag- en weekbladen ook tijdschriftartikelen onderzocht: niet alleen de typisch opiniërende, maar juist ook de meer wetenschappelijk-beschouwende.

Ik behandel dit materiaal tegen de achtergrond van de drie opeenvolgende 'discourstypen' die ik mede naar aanleiding van het onderzoek van Van Vree in de receptie van Hermans' oorlogsromans meen te kunnen onderscheiden. Deze drie typen noem ik respectievelijk het ideologische, het historische en het kentheoretische discours: termen die verderop één voor één zullen worden toegelicht.

Allereerst komen nu in hoofdstuk 2 de recensies en artikelen aan de orde die vóór 1965 over *De tranen der acacia's* zijn verschenen. Generaliserend gesproken meen ik die allemaal tot het ideologische discours te kunnen rekenen. Daarna bespreek ik in hoofdstuk 3 de recensies en tijdschriftartikelen van vóór 1965 over *De donkere kamer van Damokles*. Deze groep valt in tweeën uiteen: het gedeelte dat nog aanhangt tegen het ideologische discours en het gedeelte dat de echte 'harde kern' van het historische discours vormt. Hoofdstuk 4 handelt over de tijdschriftartikelen die nà 1965 over beide romans zijn gepubliceerd en nagenoeg allemaal in het 'kentheoretische discours' passen.

Eindnoten:

1 Met dank aan Prof. dr. B.F. Scholz en Prof. dr. G.J. Dorleijn die mij op inspirerende wijze hebben begeleid bij het schrijven van mijn doctoraalscriptie, waarvan dit artikel een bewerking is.

2 De concretisering is voor Vodicka de omzetting van het 'artefact' in het 'esthetisch object', een begrippenpaar dat hij ontleend heeft aan Mukarovsky. Met het *artefact* bedoelde Mukarovsky het werk als gefixeerd tekensysteem en met *esthetisch object* de beleving van dat werk door de lezer.

3 Zijn beschrijving van de publieke opinie (herinnering) is een *discours*theoretische beschrijving. Het publieke discours is de dominante manier van spreken en schrijven zoals die volgens Van Vree's sociologisch-historische constructie 'representatief' is voor een bepaalde meerderheid. De term 'publiek discours' brengtbeter dan 'publieke opinie' tot uitdrukking dat het om een

retrospectieve constructie gaat van de veronderstelde ‘publieke opinie’ volgens Van Dale ‘de openbare mening [...] van de meerderheid van het publiek’ op basis van talige en/of beeldrepresentaties.

4 De ‘kritische Intention’ definieert Wunberg als ‘die historisch fixierte und anhand der rezeptorischen Differenz [het verschil tussen primair- en secundairvalentie, JH] objektivierbare Absicht des Rezipienten gegenüber seinem Gegenstand’. Zie bij Grimm 1975, p. 126.

5 Hij onderscheidt die in de eerste plaats van de ‘louter ontvangende’ vorm van receptie: niet gepubliceerde, persoonlijke notities, en in de tweede plaats van de ‘produktieve receptie’: de door het oorspronkelijke werk beïnvloede fictionele teksten (de bestudering hiervan valt onder de invloedstudies).

6 Deze bestuderen beide een object dat vanwege grote vaagheid of dubbelzinnigheid (dit blijkt al uit al de verschillende concretiseringen), explicatie behoeft: ‘Aangezien het explicandum (het uitgangsbegrip) vaag was, en het explicaat (de precisering) precies, krijgen we onvermijdelijk een zekere discrepantie. Het explicaat is een *idealisering*’, aldus Wesley (p. 20). Volgens hem bezitten dergelijke wetenschappen door het idealiserende aspect een *normatieve kant*.

2. het ideologische discours: *De tranen der acacia's* voor 1965

Het werk van Hermans werd in eerste instantie verguisd; pas in de jaren zestig kreeg het positieve waardering. Wat is nu de sociaal-historische achtergrond van deze negatieve ontvangst? Welke boeken werden toen juist wèl veel gelezen en gewaardeerd?

Van Vree laat zien dat in deze periode binnen verschillende geledingen van de samenleving een ‘nationalisering van de herinnering’ plaatsvindt.

> In de eerste decennia werden de herinneringen in het procrustesbed van de heersende ideologie geperst, met uitzondering van Duitsland en Japan, die werden gedwongen hun nationale geschiedenis af te zweren en een nieuwe identiteit aan te nemen. Elders volgde de interpretatie van de gebeurtenissen de gebaande nationalistische, politieke en religieuze paden - een tendens die sterker werd naarmate de internationale spanningen toenamen. (Van Vree, p. 7)

De oorlogservaringen verwerkte men door ze te normaliseren en zodoende in te passen in het bestaande wereldbeeld òf door ze te isoleren van de gebeurtenissen uit de 'normale' historische ontwikkelingen. Van Vree spreekt van een 'monologische taalhouding': er is slechts één dominant discours, één gesloten nationaal discours (Van Vree, p. 63 en 81). 'Monologisch' kan hier opgevat worden in de betekenis van Bachtin: in een gemeenschap die normaal gesproken talig gedifferentieerd is, vindt een 'orientation towards unity' plaats. Bij Bachtin houdt deze monologisering van het discours per definitie een reductie in van de talige meerstemmigheid (Bachtin, p. 274).

De omgang met de oorlogservaringen spiegelde zich in cultuuruitingen. In de voor die tijd paradigmatische televisieserie *De Bezetting* (1960-65) manifesteert de 'monologische taalhouding' zich volgens Van Vree in het epische vertelstandpunt. De verteller Lou de Jong 'staat steeds op de voorgrond om de gebeurtenissen te vertellen; niemand kan z'n mond open doen als hij hem niet eerst het woord heeft gegeven.' (Van Vree, p. 63) Bovendien is de serie doorspekt van een didactisch-moralistisch woordgebruik: 'ons land', 'wij Nederlanders', 'het vaderland', 'onze vorstin', 'de vijand', 'onze jeugd'.

De populaire romans van die tijd waren sjabloonmatige representaties van de oorlogservaringen; de 'goede' Nederlandse verzetsheld en de 'foute' Duitser werden sterk gepolariseerd. Boeken die druk werden gelezen en vele herdrukken beleefden, waren het *Dagboek van Anne Frank* (1947) en *Het bittere kruid* (1957).

> Dankzij de roerende eenvoud en de herkenbaarheid van belevenissen -joodse elementen ontbreken nagenoeg en het gezin was bijeengebleven- groeide Anne Frank uit tot het icoon van de onschuld. [...] Beide boeken bieden de lezer volop gelegenheid tot identificatie met de hoofdpersoon, zonder de heersende voorstellingen van de oorlog ter discussie te stellen en zonder zich te verdiepen in de enormiteit van de verschrikkingen. (Van Vree, p. 79)

Volgens een NIPO-enquête uit 1951 werden de romans van Anne de Vries, A.M. de Jong, Jan de Hartog, Ina Boudier-Bakker, Piet Bakker, A. den Doolaard, Johan Fabricius en Jan Mens in die tijd het meest gelezen.[7] Andere voorbeelden van bewierookte boeken van vlak na de oorlog zijn: *De paarden van Holst* (1946) door Gerard van Eckeren, *Twee tegen één* (1947) van B. Rijdes en het met de Van der Hoogtprijs bekroonde dagboek *Doortocht* (1946) van Bert Voeten, volgens Anbeek 'één hardnekkige poging "de geest" te verdedigen tegen de Anti-Geest van het barbarendom'.[8]

Zelfs de beginselverklaringen in de literaire tijdschriften van vlak na de oorlog zijn weinig vernieuwend. Zij ademen de sfeer van het verzet en zijn in sterke mate humanistisch gekleurd. Het persoonlijkheidsbesef waarop de mannen van *Forum* al zoveel nadruk legden niet zozeer de vorm is belangrijk als wel de vent achter het werk is nog steeds prominent aanwezig. Van echte literaire vernieuwing is nauwelijks sprake. Vergelijk bijvoorbeeld wat Sierksma/Wilders in het programma van *Podium* zegt: 'Wij spraken met jongens van de knokploeg en wij voelden, dat zij vochten voor hetzelfde beeld van een nieuwe mens als wij, ook al hadden zij nooit een vers geschreven.' (geciteerd bij Anbeek 1986, p. 13)

Wat Van Vree en Anbeek beschrijven is een goed voorbeeld van wat Bachtin de ‘homogenizing power of myth over language’ noemt (Bachtin, p. 60). De eigen taal wordt in dit discours als het enige en adequate instrument beschouwd om de waarheid te beschrijven. Zo'n mythe is de heersende ideologie van de ‘goede Nederlandse verzetsheld’ tegenover de ‘foute Duitser’ die het publieke discours binnen dit tijdperk in de greep houdt. Dit discours noem ik daarom het **ideologische discours**[9].

Hermans en het grote publiek in de jaren vijftig

Uit een leesgewoontenonderzoek van het C.B.S. uit 1955-1956 blijkt ‘dat welgeteld *nul* procent van de ondervraagden enige voorkeur toonde voor het werk van “de Nederlandse modernisten” [= Hermans, Mulisch, Reve en Claus].’ (Engelen, p. 71). Van *De avonden* (1947) waren in 1949 bijvoorbeeld pas 7000 exemplaren verkocht. De directie van uitgeverij De Bezige Bij schreef toen:

> Voor een grootscheepse reclame leende dit boek zich niet, omdat het geen boek is voor een groot publiek. Er waren toch reeds vele boekhandelaren die het niet wilden verkopen. De directie ontving ook vele brieven van lezers die hun afkeer te kennen gaven... Het feit dat wij nog 1000 exemplaren in plano hebben liggen en dat deze heel moeilijk weggaan, is wel een bewijs dat dit boek geheel ‘dood’ is... (Anbeek 1986, p. 130)

In 1956 kwam het *Verzameld werk* van G.K. van het Reve uit, in een oplage van 3000 exemplaren. Het duurde negen jaar voor die de deur uit waren. Deze verkoop is wel erg slecht vergeleken bij de 130.000 exemplaren van de Herman de Man-omnibus die in 1954 werden verkocht, of de 155.000 exemplaren van Coolen en de 175.000 van Johan Fabricius die in dat jaar over de toonbank gingen (Anbeek 1986, p. 131).[10]

Met de verkoop van *De tranen der acacia's* was het ook niet goed gesteld. De eerste acht jaar werden volgens uitgever Van Oorschot slechts 3000 exemplaren verkocht (Engelen, p. 71). En dan heb ik het nog niet eens over de grote hoeveelheid mensen die hun abonnement op *Criterium* opzegden in verband met de vóórpublicatie van delen uit Hermans' boek.[11] Pas vanaf 1961 werd het weer geregeld herdrukt.

Dergelijke gegevens zeggen vooral iets over de smaak van een breed publiek. Wat de critici van *De tranen der acacia's* vonden, moet gedeeltelijk gezien worden in het kader van de zogenaamde verzuiling, die ondanks pogingen tot ‘ontzuiling’ tot in de jaren zestig toe typerend bleef voor het maatschappelijk-culturele leven. (vgl. Goudsblom 1967)[12] In het oordeel over Hermans' boek onderscheidt de katholieke pers zich duidelijk van de andere zuilen. Tussen de socialistische en algemene/liberale recensies zijn nauwelijks verschillen te constateren en uit de orthodox-calvinistische hoek is, opmerkelijk of veelzeggend genoeg, geen enkele reactie op de romans van Hermans bekend.[13]

Tot het ideologische discours behoren zowel de katholieke als de niet-katholieke recensies uit 1949-1952 èn de tijdschriftartikelen van vóór 1965.[14] In de tijdschriften speelt de verzuiling duidelijk een minder belangrijke rol dan in de dag-

en weekbladen. Enkele hebben nog een goed herkenbare signatuur, zoals bijvoorbeeld *Wending*, dat als ondertitel draagt: ‘Maandblad voor evangelie en cultuur’; maar vaak doen ze hun best onafhankelijk te zijn.

De morele afkeuring

Wanneer katholieke recensenten van het ideologische discours een roman afwijzen, doen zij dat in de eerste plaats om morele redenen. *De tranen der acacia's* staat volgens Van Duinkerken in *De Tijd* <TA 1>[15] vol met onfatsoenlijkheden en seksuele ontaardingen. Hij voorziet de roman van kwalificaties[16] als: ‘kil, zo cerebraal en steriel’, ‘een onfatsoenlijk boekje’, ‘lange lijzige bladzijden’. Van Duinkerken plaatst de personages Arthur en Oskar op één lijn met de ‘lusteloze schimmen’ van Anna Blaman en Simon van het Reve. In hun romans wordt ‘innig naargeestig en zo akelig gewoonweg’ gezondigd. Meerdere keren klinkt ook het bezwaar dat het leven bij Hermans is ‘teruggebracht tot de feiten der stofwisseling’.

Van Duinkerkens oordeel heeft ook betrekking op het gepresenteerde wereldbeeld. De grote aandacht voor de stofwisseling beschouwt hij niet als ‘een zonderlinge decadentievorm van de kunst om de kunst’, maar als een gevolg van de hongerwinter: ‘Dit is meer dan 'n verontschuldigende verklaring voor het verschijnsel, dat uiterlijke en innerlijke secretie hier alles beheersen. Dit is de ernstige stelling van het vraagstuk wat de laatste oorlogsmaanden in het Westen van Nederland vernietigden aan zedelijk potentieel.’ Arthur doet volgens Van Duinkerken ‘alleen maar onfatsoenlijk uit grondeloze en grenzeloze verveling’. Ergens anders verwijt hij Hermans dat deze schrijft ‘uit behoefte om burgergevoelens te kwetsen’. Diens boek is ‘bewust en opzettelijk goddeloos’ en hij beschouwt het als ‘een zedenschildering van het psychisch nihilisme.’ Van Duinkerken keurt het psychisch nihilisme af en zodoende ook de roman die dat representeert. Hij stelt dat Hermans er op uit is de ‘“zinnelijkheid te prikkelen” overeenkomstig de betekenis dezer uitdrukking in het Wetboek van Strafrecht’.

Later steekt Vestdijk[17] in *Podium* hier de draak mee.

> Wel is waar gelooft v.D. niet aan ‘zinnenprikkeling’ uit de pen van Hermans, hij is aan andere specerij gewend; maar het blijft toch een eigenaardige bijkomstigheid, niet alleen dat hij tot opzet om iets te doen concludeert uit het mislukken ervan, maar vooral ook dat dit (naar zijn mening mislukte) ‘proberen’ voor hem aanleiding is geweest het Wetboek van Strafrecht erbij te halen, alsof hij een jurist was in plaats van een literator, en meer dan dat: alsof hij een jurist was, doorkneed in het leggen van een verband tussen Strafrecht en ‘zinnenprikkeling’ [...] Nu is v.D. veel, te veel misschien, maar een jurist is hij toch niet. Toch bemoeit hij zich met het recht. Waarom doet hij dit? <TA 3>

De verontwaardiging van Vestdijk heeft niet zozeer betrekking op het feit dat Van Duinkerken met buiten-literaire normen oordeelt, maar veeleer op diens zedenprekerige toon. Als medicus heeft Vestdijk wel het recht de wetenschap als

wapen in de strijd te gooien wanneer het gaat om de vraag of Arthur sterft aan het eind van de roman. De bewering ‘dat Arthur aan het eind van het boek sterft, hetgeen in werkelijkheid in het midden gelaten wordt en medisch ook niet zo waarschijnlijk is’ noemt hij ‘slordige en onoprechte kolder’.

Van Duinkerken verwijst naar een vaste ethiek, hetgeen heel kenmerkend is voor het ideologische discours, terwijl Vestdijk zich beroept op de wetenschap. Vestdijk leest al meer op de manier zoals dat binnen het 'historische discours' gebruikelijk zal zijn; hij interpreteert de roman door die met de concrete, historische werkelijkheid in verband te brengen, en niet in de eerste plaats met de moraal.

Toch is de manier waarop hij Hermans tegen de aanvallen van Van Duinkerken verdedigt, nog kenmerkend voor het ideologische discours. De aantijging dat de roman vol zou staan met seksuele 'ontaardingen'[18] relativeert hij bijvoorbeeld als volgt:

> Masturbatie is door schrandere en opmerkzame lezers drie maal aan te tonen, twee maal bedreven door ene rotmof, de derde maal door de hoofdpersoon onder volstrekt exceptionele omstandigheden. Van 'nauwkeurig beschrijven' is geen sprake. <TA 3>

Blijkbaar is het zo verfoeilijke masturberen als attribuut van een nog veel verfoeilijker mens geoorloofd, terwijl voor de Nederlandse 'verzetsheld' verzachtende omstandigheden zijn aan te voeren. Aan de tweedeling tussen goed en fout wordt nog de hand gehouden.

De katholieke recensenten wijzen Hermans' roman eensgezind af omdat ze die beschouwen als een werkelijkheidsgetrouwe weergave van een verwerpelijk mensbeeld en immorele levenshouding. Artistieke normen worden meestal niet in het geding gebracht. Wanneer dat wel gebeurt, blijven de morele bezwaren het winnen van de artistieke bewondering. Een zekere I.M. zeer waarschijnlijk de auteur Ivo Michiels schrijft in het *Handelsblad van Antwerpen* <TA 8> eerst dat ondanks de 'moedwillig in stand gehouden minderwaardigheidscomplexen, puberachtige brutaliteit, negativisme en nihilisme' en het bijdragen van een 'steentje tot het mode-existentialisme', Hermans tot de 'artistiek meest-begaafde jongeren' behoort. Maar hij meent toch dat 'deze ontluisteringssymptomen in onze literatuur, op de duur ook de aesthetische kant van de zaak lelijk in het gedrang moeten brengen.' Volgens hem kan er geen sprake zijn van 'esthetisch ervaren' omdat de lezer kampt met verveling.

> En waar aesthetisch ervaren uitgesloten blijft, kan daar nog sprake zijn van een kunstwerk? Neen! Daarom: hoe knap Hermans ook is, een waarachtig kunstwerk is zijn roman niet [...] al weet hij het essentiële bij momenten verrassend zuiver te benaderen, vooral in het tweede gedeelte. <TA 8>

I.M. wijst het boek af vanwege het mensbeeld dat erin gepresenteerd wordt. 'Esthetisch' impliceert bij I.M. een zuivere benadering, waarbij de auteur zich blootgeeft. Dit is niet de enige reden waarom hij *De tranen* niet als kunstwerk beschouwt; erger is volgens hem, dat de auteur geen boodschap meegeeft die overeenkomt met de katholieke. Het oogmerk[19] van I.M. is religieus en daarom moet hij het boek afwijzen, hoe jammer dat ook is, want:

onze romanliteratuur bezit op dit ogenblik geen katholieke jongeren wier artistiek vakmanschap ook maar van verre of nabij kan wedijveren met dat der nieuwbakken miserabilisten.

Waardering voor het Brusselse deel

Morele bezwaren volgens een vast goed/fout-schema zijn kenmerkend voor het ideologische discours. In de katholieke pers zijn die gericht tegen de seksuele escapades, de grofheden en vaak tegelijkertijd tegen het gerepresenteerde wereldbeeld. In de niet-katholieke bladen komen soms ook andere overwegingen voor bij het bepalen van de waarde van Hermans' roman. De recensenten uiten dan vaak hun bewondering voor het tweede, zogenaamde Brusselse deel, en doen meer moeite uiteen te zetten waarom dit in hun ogen wèl esthetisch waardevol is.

Een eerste voorbeeld is Gomperts, die in *Het Parool* van 10-12-49 <TA3> stelt dat hij *De tranen der acacia's* helemaal niet 'schokkend' vindt vanwege de onfatsoenlijke woorden, de onsmakelijkheden of seksuele ontaardingen. Hij gelooft niet dat de lezer 'die nu toch met zoveel stuitender **feiten** geconfronteerd werd, door deze **woorden** nog werkelijk kan worden geschokt.' Nee, het 'heilige huisje, waar zij "omheen" praten, [is] de verhouding van het kind tot zijn ouders'. Hij bespreekt de houding van Arthur jegens zijn grootmoeder en de ontmoeting met zijn vader in het tweede deel. Dat deze vader pas op p. 267 genoemd wordt, duidt volgens Gomperts op een compositiefout. Hij wijt dit gebrek aan de schroom van Hermans om tot kern van de zaak te komen, namelijk de ontmoeting met de vader. Om deze reden verwijt hij hem hypocrisie.

Het eerste, zogenaamde Amsterdamse deel presenteert volgens Gomperts een vertekende werkelijkheid als aanloop voor het tweede. Deze lange 'gang naar het vaderhuis' wordt gekenmerkt door verblinding en omwegen, terwijl het Brusselse deel juist het kenmerk van waarheid draagt. In tegenstelling tot de katholieke critici vindt Gomperts het eerste deel van de roman geen goede representatie van de werkelijkheid. Hij acht Arthur niet representatief voor de naoorlogse jeugd. Meerdere keren stelt hij dat er geen sprake is van 'psychisch nihilisme'. Het tweede deel vindt zijn volledige instemming, omdat hier de waarheid zonder omwegen wordt getoond. Voor Gomperts is dit blijkbaar een belangrijk criterium: een literaire roman moet voldoen aan een harmoniemodel en aanspraak maken op 'waarheid'. Dit blijkt ook uit de volgende opmerkingen over het 'sublieme' tweede deel:

> Arthur benadert de, door de auteur met liefde getekende vaderfiguur met al de genegenheid van een deemoedig zoon, terwijl de vrouw van zijn vader een teder en kinderlijk geadoreerde moeder wordt. De gesprekken, die hij heeft, zijn uitzonderlijk intelligent en gevoelig weergegeven dialogen. Het paradijs, waarin het kind Arthur een tijdlang leeft, krijgt de waarde van een droombeeld, dat op de vijandige werkelijkheid stukbreekt. <TA3>

De grote waardering voor het tweede deel in contrast met de afwijzing van het eerste is kenmerkend voor de niet-katholieke pers van het ideologische discours. *De tranen der acacia's* representeert een mensbeeld dat de katholieke critici nog wel terugvinden in de werkelijkheid, maar dat de niet-katholieken niet (willen?) herkennen <TA 3, 4, 7, 9, t1 en t7>. Zij herkennen hun werkelijkheidsvisie (wens?) in het tweede deel van de roman. Dàt is de kern die de waarheid bevat en achter de oppervlakte schuilgaat.[20]

De literatuuropvatting in het ideologische discours

In de bespreking van I.M. in *Het Handelsblad van Antwerpen* kwam al even een duidelijke literatuuropvatting naar voren: waar het wereldbeeld niet juist is, waar een roman verveling en ontluistering opwekt, kan geen sprake zijn van esthetisch ervaren. Bij de overige katholieke recensenten komen overwegingen omtrent de esthetische waarde van de roman nauwelijks voor. De niet-katholieke recensenten hebben daar meer aandacht voor. Bij Gomperts bleek al dat diens criteria vooral op een harmoniemodel berustten. Verder worden de criteria 'zuiverheid', 'waarheid' en 'voortzetting van de traditie' nogal eens genoemd. C.B. schrijft in *De Nieuwe Gids* van 28-12-49: '[Hermans] potentieel is groot, maar de verwezen-lijking is vooralsnog te onzuiver om bevredigend te zijn'. Uit een vergelijking met de roman *De komeet en het Harlekijntje* (1949) van Amoene van Haersolte blijkt dat in de opvatting van C.B. een kunstwerk geen breuk mag vormen met de traditie. *De komeet* is in tegenstelling tot *De tranen* 'een degelijk werkstuk, dat geen traditie doorbreekt maar ze op vaardige wijze vernieuwt en voortzet.'

Het grote belang dat C.B. aan de traditie hecht, zien we in meer besprekingen terug.[21] Zo beschuldigt Anthonie Donker Hermans, Reve en Mulisch in een verhandeling over nieuwe romanpublicaties in *Critisch Bulletin* <TA t7> ervan, dat zij geen boodschap meer hebben aan oudere auteurs omdat ze de klassieken niet kennen. De schrijfwijze van de moderne auteur is volgens Donker 'anti-esthetisch', omdat deze 'niet langer als van oudsher sinds Homerus een gehoor wil boeien en behagen, en in zijn smaak zoekt te vallen, maar [...] zijn lezers bedoelt te mishagen en zijn smaak wenst te kwetsen of te schokken'. Een voorbeeld van hoe het wèl moet, is *De vrouw met de zes slapers* (1953) van Antoon Coolen.

> Dit is een prachtige bijdrage tot de klassieke roman. De inwendige harmonie, sinds de Renaissance naar het voorbeeld der Oudheid voorwaarde en wezenskenmerk van het kunstwerk, ook van de met de Romantiek in nieuwe romanvorm en in alledaags milieu herleefde epiek, tekent de grote romans waar de wereld-litteratuur in de loop van de jongste anderhalve eeuw op kan wijzen.

Dit volgen van de traditie hangt samen met de hoge, bijna verheven status die het kunstwerk krijgt. Zo schrijft Dinaux in het *Haarlems Dagblad* <TA 10> over het tweede deel:

> Dit vaardig geschreven [...] 'compendium der menselijke ontreddering' [is niet] als kunstwerk, dat de sporen drage van zijn adellijke herkomst, te [...] aanvaarden.

Meer nog dan in de niet-katholieke dagbladpers doen de tijdschriftauteurs moeite hun morele afkeuring te verdedigen en uiteen te zetten wat hun opvattingen zijn over wat wel en geen literatuur is. Zij zijn zich ervan bewust dat een 'zedelijke maatstaf' niet direct geëigend is om een kunstwerk mee te beoordelen. Maar aangezien Hermans in zijn roman zo ver over de schreef gaat, is esthetische waardering toch problematisch. Het meest kort door de bocht gaat Winkler in het christelijke blad

Wending van april 1949 <TA t2>. Na zich even over de vraag te hebben gebogen ‘welke maatstaven hier aan te leggen?’, komt hij met het ant-

woord dat alleen zedelijke maatstaven op zijn plaats zijn, ook al zal de 'littré van heden [...] ontzet achteruit deinzen' en hem wijzen op de autonomie van de kunst. De roman is echter een grote 'exhibitionistische opeenstapeling van vuiligheden en een gevaar voor de samenleving'. We moeten daarom, evenals tegen *De avonden* '"neen"' zeggen tegen *De tranen*'.[22]

Evenals de recensenten uit de niet-katholieke dag- en weekbladen vatten de critici uit de tijdschriften esthetische waardering vooral op als 'verfijning', 'menselijke waardigheid', 'waarheid', 'behagen', 'harmonie' en 'aansluiting bij de traditie'.

Te veel toeval

Een belangrijk motief in de afwijzing binnen zowel de katholieke als de niet-katholieke besprekingen van het ideologische discours is de 'ongeloofwaardigheid' van vooral het eerste deel van de roman. Van Duinkerken vergelijkt Hermans met auteurs[23] die niet 'toevallig' tot de (naturalistisch) realistische literatuurtraditie behoren. In het negentiende-eeuwse Realisme[24] en naturalisme wil men onder invloed van het materialisme, positivisme en determinisme de werkelijkheid in het kunstwerk weergeven; niet de geïdealiseerde werkelijkheid, maar een waarin ook het lage en het lelijke een plaats innemen. In dit Realisme ging men ervan uit dat de werkelijkheid rechtstreeks te tonen was, als door een camera, zonder vervorming. Dit uitgangspunt lijken de critici van het ideologische discours ook te hebben. Zij lezen de roman in de eerste plaats als een weliswaar onjuiste beschrijving van de werkelijkheid; Van Duinkerken noemt de roman bijvoorbeeld een 'zedenschildering'. Aan het literaire werk kennen zij dus een referentiële functie toe.

Ik heb al uiteengezet dat het Brusselse deel van veel critici het predikaat 'waarheid' kreeg, onder andere bij Gomperts <TA 6>. Ook de anonymus uit de *Nieuwe Rotterdamse Courant* <TA 7> was van mening dat het waarheidsgehalte in het tweede deel met sprongen steeg. De lezer moet zich door een 'reeks van vaak ongeloofwaardige, in elk geval weinig overtuigende situaties heenbijten om tenslotte te stuiten op de kern'. Het verhaal is in essentie geloofwaardig, maar Hermans heeft het 'niet met rust kunnen laten. Hij heeft gemeend het te moeten omringen door allerlei drakerige motieven en onwaarschijnlijke verzinsels.'[25]

De opmerking dat de roman te veel 'onwaarschijnlijkheden' bevat, valt vaker te horen. Verschillende critici achten de rol van het toeval te groot. Merkwaardig is dat zelfs Bordewijk in het *Utrechts Nieuwsblad* van 2-9-50 <TA 11> hierover valt. Hij schrijft een van de weinige positieve recensies, al laat hij niet na even te preken: 'Hermans heeft geofferd aan een mode die met kunst niets te maken heeft. Hij gaat zelfs meer dan enig ander hier te lande buiten de grenzen van het onbetamelijke. Ik kan niet anders dan dit ten strengste afkeuren.' Toch is Bordewijk de eerste, en lange tijd de enige die aandacht vestigt op de 'oorspronkelijke beeldspraak' en de 'surrealistische beelden'. Hij brengt die in verband met wat we het 'vervreemdende effect' van de roman zouden kunnen noemen. 'Wij hebben uit den treure gelezen van ondergrondse strijd tegen de overweldiger, van gevangen-schap tijdens de bezetting, maar deze auteur maakt de onderwerpen voor ons nieuw'. Het

schort de roman volgens Bordewijk echter aan geloofwaardigheid. Omdat er te veel toeval is, zijn er passages ‘die wij niet alleen met de rede verwerpen, maar ook met het geloof.’[26]

Opmerkelijk is dat de onwaarschijnlijkheid en de grote rol van het toeval binnen het ideologische discours een aanleiding vormen voor afwijzing. De romanaspecten die deze critici als onwaarschijnlijk afdoen, worden in het derde, kentheoretische discours, waar de principiële onkenbaarheid van de werkelijkheid het uitgangspunt is, juist positief beoordeeld. In deze gevallen worden de roman en de waarschijnlijkheid ervan op een ander niveau beschouwd. In het ideologische discours beoordelen de critici de waarschijnlijkheid van de roman door die te vergelijken met ‘de eigen werkelijkheid’. Daarin staat een aantal waarheden centraal waaraan zij hardnekkig vasthouden en waarmee de roman botst. Het proces van de roman ‘eigen’ en begrijpelijk maken wat Culler het proces van ‘naturalisatie’ noemt mislukt daardoor[27]. De tekst wijkt af van wat de lezer verwacht, zodat er een spanning ontstaat. Omdat *De tranen der acacia's* binnen het discours van die tijd niet als ‘waarschijnlijk’ en niet als een goede (ware) representatie van de werkelijkheid wordt beschouwd, vervalt de waarde van de roman. De bereidheid van de lezer op zoek te gaan naar mogelijkheden om de spanning op te lossen en de roman op een andere manier te interpreteren, ontbreekt.

Slechts in één geval binnen de periode van het ideologische discours ontbreekt deze bereidheid niet. J. Greshoff <TA 9> beargumenteert in *De Nieuwe Courant* van april 1950 dat de tekst wel degelijk ‘waarschijnlijk’ en ‘waardevol’ is, omdat die als wereld op zichzelf een eigen waarde heeft. Zijn invulling van het begrip geloofwaardigheid is opmerkelijk. Hermans beschikt over de eigenschap om ‘al wat hij ons belieft te vertellen ook te doen geloven.’ *De tranen der acacia's* staat niet in verband met de werkelijkheid, de mensen erin zijn onmenselijk, het seksuele is niet seksueel. Wat er gebeurt, kan in het dagelijks leven nooit gebeuren.

> Kortom Hermans heeft een onwerkelijke wereld geschapen. [...] maar hij bezit de geestkracht en de tovermacht om die wereld werkelijk te maken. Die wereld bestaat. Of wij haar aangenaam, fraai en samenhangend vinden doet in het minst niet ter zake. Wij vinden deze wereld allesbehalve aangenaam, verre van fraai, zonder bouw of zin...

Juist het ‘vreemde’ vindt Greshoff interessant. De wereld is zo overtuigend, dat hij ‘niet twijfelde aan Hermans, maar des te beklemmender aan mijn, onze werkelijkheid.’ Toch behoort Greshoff ondanks deze interpretatie en ondanks het achterwege laten van moralistische bezwaren tot het ideologische discours. Hij heeft geen morele bezwaren tegen de ‘onfatsoenlijkheden en onsmakelijkheden’, omdat hij de gebeurtenissen ‘opsluit’ in het boek. Hij isoleert de in de roman gepresenteerde werkelijkheid van de eigen werkelijkheid en maakt die zodoende tot een gesloten wereld die geheel op zichzelf staat. Greshoff leest het verhaal van Hermans zoals we een sprookje of een science-fiction verhaal lezen; we geloven in de werkelijkheid van het sprookje, maar weten tegelijkertijd dat het nooit echt gebeurd kan zijn.

Resumerend: vaste normen en waarden

De katholieke critici wezen de roman af omdat er een ‘immorele’ werkelijkheid in gerepresenteerd werd, met name in het eerste gedeelte. Tot op zekere hoogte vonden zij de schildering daarvan wel realistisch, maar toch verwerpelijk omdat zo'n wereld nooit onderwerp van kunst kon zijn. De niet-katholieke critici vonden het rauwe eerste deel niet erg realistisch aandoen. Zij waardeerden vooral de Brusselse episode, omdat zij daarin waarden aantroffen die zij belangrijk vonden: ‘zuiverheid’, ‘waarheid’ en ‘voortzetting van de traditie’. De schrijvers van de tijdschrift-artikelen volgden voornamelijk de niet-katholieke critici. De roman werd niet als ‘esthetisch waardevol’ beschouwd omdat hij niet ‘werkelijkheidsgetrouw’ was. En wat ‘werkelijkheidsgetrouw’ was, werd bepaald door een vaststaande norm.

Uit het feit dat de katholieken het eerste deel en de niet-katholieken het tweede deel als werkelijkheidsgetrouw hebben ervaren, blijkt dat het om een werkelijkheids*visie* gaat. Hun oordeel wordt sterk gestuurd door de opvatting die zij hebben over wat goed is voor de lezer: aan het literaire werk wordt een opvoedende functie toegeschreven. Bij de katholieken houdt dat in dat een immorele, in de werkelijkheid voorkomende levenshouding niet op deze manier beschreven behoort te worden en hooguit als waarschuwing kan dienen voor de lezer. De niet-katholieken kunnen alleen het waarheid-uitdragende tweede deel van de roman, met de ‘verfijningen’, ‘menselijke waardigheid’ en ‘zuiverheid’ de lezers aanbevelen.

In beide gevallen is sprake van een ‘monologische taalhouding’: er is slechts ruimte voor één manier van spreken, het gaat om één dominant, gesloten discours (Van Vree, p. 81). De heersende ideologie strekt zijn macht ver uit over de manier waarop de werkelijkheid wordt gezien en de romans worden gelezen. Het boek van Hermans is als het ware geschreven in een andere taal, die dit gesloten discours binnendringt, maar het niet dóórdringt. Volgens Bachtin veronderstelt de roman een ideologisch gedecentraliseerde wereld. Op het tijdstip dat *De tranen der acacia's* verschijnt is hiervan geen sprake:

> A sealed-off interest group, cast or class, existing within an internally unitary and unchanging core of its own, cannot serve as socially productive soil for the development of the novel unless it becomes riddled with decay or shifted somehow from its state of internal balance and self-sufficiency (Bachtin, p. 368).

De tranen der acacia's valt aanvankelijk niet in goede aarde. Het geloofssysteem van de critici van het eerste uur is onwankelbaar. Zij willen geen dialoog met de roman aangaan, omdat die de waarheden van hun ideologische systeem dreigt aan te tasten.

Intermezzo 1

Pas eind jaren zestig is er een verandering in de houding ten aanzien van de roman merkbaar. Als eerste laat Vestdijk een andere visie op het oorlogsverleden zien. In

zijn eerste recensie uit 1949 bevestigde hij nog de ideologische tegenstelling tussen ‘goed’ en ‘fout’, maar in 1956 is hij van mening dat *De tranen der acacia's*

een distantie ten aanzien van de waarde van het verzet in de oorlog toont en dat de lezer omtrent een aantal zaken in het onzekere blijft.

> Zijn [= Arthurs] vriend Oskar, is hij een illegale held, een slappeling of zelfs een verrader? Is zijn halfzuster een verdienstelijk verzetstrijdster of een 'moffenmeid'? Voor al deze standpunten komen argumenten voor in de roman, zoals zij ook in werkelijkheid in de rechtszaal zijn vernomen, bij de openbare behandeling van gevallen als dit half of heel gefantaseerde. <TA t8>

Dit is de eerste aanzet tot een nieuwe leeswijze die al snel gevolgd wordt door andere recensenten. Ook bij De Vries-Broekman is in 1960 <TA 17> duidelijk sprake van een veranderde houding ten opzichte van het oorlogsverleden. In haar bespreking merkbaar geïnspireerd door de in 1953 door Hermans verwoorde poëticale opvattingen in 'Preambule', de inleiding tot *Paranoia*! schrijft zij over *De tranen*:

> Er is maar één enkel woord: chaos [...] Chaos is alomtegenwoordig bij Hermans [...] Geen situatie ontwerpt hij, of eigenlijk staat het bij voorbaat reeds vast dat zij er ten prooi aan is of straks worden zal. [...] Nog voor hij begon te publiceren, was de wereldoorlog uitgebroken [...] en geen gebeurtenis was meer dan deze de chaos op het lijf geschreven. <TA 17>

De Vries vestigt de aandacht op het soort verzet dat in de roman wordt gerepresenteerd: 'een verzet [...] dat ontaardt in een offerfeest van lafheid, verraad en opportunisme.' Vestdijk laat zien hoe moeilijk het onderscheid tussen held en verrader te maken is en dat dit correspondeert met 'de werkelijkheid'. Gerrit Kouwenaar geeft in 1958 aan dat de waarde van de roman vooral schuilt in zijn 'openheid' <TA 15>. Bij hen allen is er sprake van een andere houding tegenover de Tweede Wereldoorlog. De moralistische bezwaren blijven achterwege en de 'historische feitelijkheden' dienen nu in de eerste plaats als aanknopingspunt voor de bespreking.

In het tweede, historische discours, dat kort na het verschijnen van *De donkere kamer* in 1958 op gang komt, zullen dergelijke geluiden steeds vaker gehoord worden. Van de recensies uit 1958 en 1959 leunt, zoals we straks zullen zien, een deel toch nog tegen het ideologische discours aan. Sommige recensenten bevestigen nog steeds het oude, ideologische oppositie-model waarin 'goed' lijnrecht tegenover 'fout' staat.

Eindnoten:

7 Anbeek, 1986, p. 131. Volgens Anbeek is dit niet alleen te verklaren als een vlucht voor de gruwelijke realiteit van de koude oorlog; deze tendentie bestond al vóór de oorlog.

8 Anbeek 1986, p. 21. De felste reactie op *Doortocht* kwam overigens van W.F. Hermans zelf, zo vermeldt: '[...] in het boek worden alle clichés herhaald die je tijdens de oorlog overal kon horen: alle moffen zijn barbaren, alle verzetsmensen helden. [...] Er wordt hier geschermd met

even grote woorden als waar de Duitse spandoeken van wapperden (uit het andere kamp alleen dan)'.

9 Ik doel hiermee op de min of meer marxistische betekenis van het begrip 'ideologie' binnen de sociale wetenschappen: een geheel van uitspraken die aangediend worden als algemene waarheden maar die in feite dienen ter rechtvaardiging van de belangen van een bepaalde groep.

10 Men zou kunnen twijfelen aan het belang van deze vergelijking en er tegen kunnen inbrengen dat de zogenaamde hogere literatuur ook tegenwoordig niet het best verkochte genre is. Ongetwijfeld worden de oplagen van zulke overtroffen door die van streekromans, thrillers, enzovoorts. Er is echter een belangrijk verschil: in de kritieken van toen werden de inmiddels als 'literair' geëtiketteerde romans vaak vergeleken met de nu 'triviaal' genoemde romans. Keer op keer werden beide soorten naast elkaar gesteld als gelijkwaardige alternatieven. Tegenwoordig zou zoiets ondenkbaar zijn: hooguit door een theoretische of psychologische nieuwsgierigheid gedreven zou een onderzoeker een roman van bijvoorbeeld Patricia de Martelaere gaan vergelijken met een roman van Jos van Manen-Pieters. In dat opzicht is de vergelijking van Hermans met Coolen en consorten dus wel degelijk van belang.

11 Hermans geeft dit zelf aan in één van zijn polemieken in *Mandarijnen op zwavelzuur*:

> ... de uitgever bleef zich een zwaar hoofd maken over mijn 'urinoirlectuur' (*De tranen der Acacia's*) waardoor (zijn zeggen) de abonné's van 1600 terugliepen tot 600 en Adriaan Morriën bleef achter met de lopende werkzaamheden en bovendien aarzelen of hij een advies van H.A. Gomperts zou opvolgen, t.w. een conflict uitlokken met W.F.H., opdat deze het tijdschrift verlaten zou met Acacia's, vuile stukjes en al en dit dus geheel in handen zou vallen van de generatie der dunne of nooit uitgeschreven boekjes, die er tot mijn groot verdriet de aarzelende boventoon in voerde. (Hermans 1974, p. 84)

12 De politieke partijen vormen goede herkenningsbakens voor de zuilen die in de eerste plaats worden bijeengehouden door ideologische overeenkomsten. Kenmerkend voor de verzuiling is dat de samenbindende ideologie de verschillen op basis van inkomen en maatschappelijke positie domineert. Wanneer het ideologisch samenbindende element verdwijnt, kunnen de maatschappelijke gelaagdheid en de verschillen tussen laag en hoog opgeleiden naar voren komen.

13 De in partij-politiek opzicht dominante rooms-katholieke zuil de *Katholieke Volkspartij* was met 32 zetels in 1946 de grootste partij wordt in de pers vertegenwoordigd door: *De Tijd, De Maasbode* en *De Volkskrant*. Kleinere katholieke kranten waarin ik ook nog recensies heb aangetroffen zijn naast het weekblad *De Linie*: *Het Binnenhof, Handelsblad van Antwerpen* (de enige bijdrage van Belgische zijde die ik ben tegengekomen) en het *Eindhovens Dagblad*. De grootste bladen van de socialistische zuil waren: *Het Parool* en *Het Vrije Volk*; die van de liberale zuil de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en het *Algemeen Handelsblad*. Ook al is de zogenaamde liberale zuil in partij-politiek opzicht niet zo betekenisvol de Partij van de Vrijheid had in 1946 slechts 6 zetels dit zegt niet veel over de hoeveelheid 'liberalen' in de samenleving. Alleen omdat het deze 'zuil' aan samenbindende ideologie ontbreekt en het dus feitelijk onjuist is om van een 'zuil' te spreken, vormt hij geen sterk machtsblok. Voor de gegevens omtrent de politieke partijen heb ik J. Knigge 1986, p. 119, geraadpleegd. Voor de 'politieke kleur' en grootte van de kranten heb ik gebruik gemaakt van M. Schneider 1979 en tevens van J. Goudsblom 1967, J. Smiers 1977 en J. Blokker 1989.

14 Het gaat hierbij om de tijdschriftartikelen <TAt1 t/m t8>. Na 1965 ontstaat een ander soort literatuurbeschouwing, niet alleen met betrekking tot *De tranen*, maar ook tot *De donkere kamer*; deze zal ik later bespreken. De nummers tussen punt-haken verwijzen naar de lijsten met recensies op p. 75 tot en met 78. De afkorting 'TA' betekent *De tranen der acacia's*, de afkorting 'DK' *De donkere kamer van Damokles* en de 't' duidt aan dat het om een tijdschriftartikel gaat.

15 Ik presenteer mijn bevindingen aan de hand van hoofdzakelijk één recensent die representatief is voor de andere. Dit vul ik aan met afwijkende meningen van andere recensenten. Ik kies de publicaties uit de grootste dagbladen; voor de katholieke pers is dit *De Tijd*, voor de niet-katholieke pers *Het Parool*.

16 De kwalificaties noemt Wunberg secundairvalenties. Bij de selectie hiervan maak ik in navolging van Wunberg gebruik van de volgende criteria. **Inhoudelijkheid**: met welke andere werken, literaire stromingen, maatschappelijke verschijnselen, ideologieën etc. wordt de gerecenseerde roman vergeleken? De betekenis van dergelijke nieuwe semantische velden kan worden vastgesteld na een hermeneutisch proces van lezing en herlezing van de verschillende receptieteksten. **Frequentie en singulariteit**: wanneer een kwalificatie vaak terugkeert of wanneer het juist slechts een keer voorkomt en een bijzondere positie inneemt. Bijvoorbeeld wanneer de gerecenseerde roman wordt geconfronteerd met een bepaalde andere roman. Ten slotte noemt Wunberg nog 'Exponiertheit' ofwel **onthulling**: passages waarin de recensent zijn houding tegenover het werk in onverbloemde taal weergeeft (Grimm 1975, p. 130, 131).

17 Vestdijk <TA t3 en t8> is een van de drie recensenten die niet moralistisch zijn. De anderen zijn Greshoff <TA 9> en Lehmann <TA t4>; de laatstgenoemde heeft Anna Blaman echter wel fel aangevallen op zedelijke gronden.

18 Volgens Van Duinkerken zouden elk denkbaar onfatsoenlijk woord en iedere seksuele ontaarding in de roman voorkomen. Vestdijk brengt hier tegen in dat hij, en waarschijnlijk Van Duinkerken zelf ook wel, nog vele andere kan bedenken. Ook neemt Vestdijk het op voor het personage Arthur. Arthur kent wel degelijk 'meeleven', en 'liefde'; hij houdt zeer beslist van Oskar, Andrea, zijn vader en zijn tweede moeder.

19 Met het oogmerk bedoel ik hetzelfde als Wunberg met 'kritische Intention'. Volgens Wunberg is de kritische intentie te categoriseren als esthetisch, (literatuur-)historisch, politiek en sociaal(politiek) (Grimm 1975, p. 127).

20 Vergelijk <TA7>

21 Ook Varangot beoordeelt het aansluiting zoeken bij de traditie positief. Hij stelt tegenover al zijn bezwaren, als positief punt de stijlovereenkomst tussen Hermans en de *Forum*mannen. Hermans past in deze lijn, omdat hij net als Ter Braak en Du Perron een zogenaamde 'lelijke stijl' of 'stijlloosheid' nastreefde. Voor Varangot is de literatuur van de *Forum*-mannen nog steeds een belangrijk ijkpunt.

22 Zeer vergelijkbare is de bespreking van B. Stroman in *Overzicht en indrukken. De Nederlandse romnn in de periode 1940-1950* <TAt6>. Dat *De tranen* tijdens het ideologische discours niet als kunstwerk werd gezien, blijkt ook uit het feit dat de roman genegeerd wordt in verschillende overzichten van de Nederlandse contemporaine literatuur uit de jaren 1945-1952. Hermans wordt bij voorbeeld niet genoemd in de dag- en weekbladen door: C.J. Kelk, 'De vaderlandse literatuur of de dood door verstikking' (in *De Groene Amsterdammer*, 28-07-51) en door Johan van der Woude, 'De roman nu' (in *Vrij Nederland*, 22-11-52). Evenmin wordt zijn naam genoemd door Anthonie Donker, '1945-1950' (in: *Critisch Bulletin*, 17, 1950), Anthonie Donker, 'Met onbekende bestemming' (in *Critisch Bulletin*, 18, 1951) en F.L. Polak, 'De tijd waarin wij leven' (in *De Gids*, 1952, dl. 2, p. 58-64.)

23 Als beschrijver en ontleder betoont Hermans zich volgens Van Duinkerken 'opvolger en gelijke' van Marcellus Emants, Frans Coenen, Herman Robbers en S. Vestdijk, echter met dit verschil dat Hermans in de weergave van de lust niet zou slagen.

24 Het is nuttig een onderscheid te maken tussen Realisme als periodebegrip en realisme als schrijfwijze. Als periodebegrip verwijst het naar het tijdvak tussen romantiek en naturalisme; wanneer ik hier op duid, schrijf ik Realisme, met een hoofdletter. Als schrijfwijze betekent het: 'realistisch overkomend op de lezer', hetgeen afhankelijk is van de conventies die op dat moment heersen.

25 Het motief dat N.N. voor deze 'drakerigheden' zoekt, komt bij meerdere critici voor. De voorliefde voor het 'drakerige, het o zo erge - dit in wezen kinderlijke plezier in het aanstootgevende kan men werkelijk niet anders zien dan als een soort omgekeerde burgerlijkheid.' Vergelijk recensies <TA5 en 7>.

26 Ook Lehmann <TA t4> brengt in een overigens positief gestelde recensie zijn bezwaar tegen de toevalligheden te berde.

27 Het naturalisatie-proces beschrijft Culler als volgt: 'To assimilate or interpret something is to bring it within the modes of order which culture makes available, and this is usually done by talking about it in a mode of discourse which a culture takes as natural. [...] "Naturalization" emphasizes the fact that the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural'. (Culler, p. 137)

3. Het historische discours: *De Donkere Kamer Van Damokles* tot 1965

De belangrijkste verandering in het publieke discours, die zich pas vanaf de jaren zestig ten volle zou openbaren, is volgens Van Vree het ‘afsterven van “de grote zingevende verhalen”, de dominante politieke ideologieën van de negentiende eeuw, het vooruitgangsgeloof en de idee van de nationale staat als een belichaming van morele beginselen.’ (Van Vree, p. 15) Een column van Renate Rubinstein

in het PvdA-blad *Opinie* van 1965, geschreven naar aanleiding van clichémomenten in de televisieserie *De Bezetting*, markeert volgens hem de omslag naar het nieuwe discours, omdat zij als een van de eersten 'de' nationale geschiedvoorstelling bekritiseert. (vgl. Van Vree, p. 81) Straks zal ik laten zien dat verschillende recensenten dit in 1959 naar aanleiding van *De donkere kamer* ook al hadden gedaan.

In tegenstelling tot het ideologische discours, waarin vooral het 'verzet' van de Nederlanders centraal stond, treedt binnen het nieuwe dominante discours de jodenvervolging meer op de voorgrond. De aandacht voor het falen van de autoriteiten groeit en het tot dan toe volgehouden strikte onderscheid tussen collaborateurs en 'goede' burgers wordt sterk genuanceerd. Van Vree spreekt van een 'proces van ontluistering', waarin stukje bij beetje werd afgerekend met de 'mythe van Nederland als een aangerande maar ongebroken natie. Het collectieve geheugen werd niet langer beheerst door het nationalistische perspectief.' (Van Vree, p. 109) Het was niet goed meer mogelijk zichzelf op de borst te slaan en alleen de beschuldigende vinger uit te steken naar de collaborateur, de nazi of de misdadiger; de schuldvraag werd gecompliceerder en persoonlijker.

Deze wijziging komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de VPRO-dacumentaire *Vastberaden maar soepel en met mate, 1938-1948* uit 1974, de tegenhanger van *De Bezetting*. De nadruk ligt nu op de continuïteit van de geschiedenis, het falen van de autoriteiten en de mentale verwantschap van collaborateurs en 'gewone' burgers. Het verhaal is een 'anti-epos' van verwarring, eigenbelang, twijfel, reddeloosheid en absurditeit.

Volgens Van der Dunk was het uitzenden van *De Bezetting* eigenlijk op zichzelf al een stap in de nieuwe richting, omdat voor het eerst op zo'n grote schaal de oorlog weer binnen de huiskamers werd gebracht. Dit proces viel volgens hem samen met de wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezetting, die op gang kwam doordat de bronnen werden ontsloten, dankzij het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie (RIOD). De bereidheid terug te zien op de oorlog had volgens hem te maken met de verminderde angst voor een Russische aanval en met de economische vooruitgang.[28]

Ook in het literaire discours is een dergelijke omslag merkbaar. Het werk van Armando en Spiegelman laat volgens Van Vree zien, dat het mogelijk is te 'ontkomen aan de tendens tot trivialisering en esthetische neutralisering'. (Van Vree, p. 127) Beide kunstenaars experimenteren met minder gepolijste stijlen, zoals de literaire omkering, het 'fragmentarisme' dat de lezer voor brokstukken plaatst of het onvoltooide waardoor de lezer geen gelegenheid krijgt het werk te ondergaan, omdat hij wordt afgeremd en daarmee gedwongen zelf te werken, het aan te vullen en steeds opnieuw te voltooien. Vergelijk bijvoorbeeld de volgende uitlating van Armando uit 1964:

> Uitgangspunt: een konsekwent aanvaarden van de Realiteit (...).
> Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog. (aangehaald bij Anbeek 1990, p. 247)

Kenmerkend voor de deelnemers aan dit discours is, dat zij in feite de mythe van Nederland als 'aangerande maar ongebroken natie' van het 'ideologische discours' ontmaskeren en zodoende meer zicht menen te krijgen op de 'werkelijke gebeurtenissen' of 'feiten'. Dit discours noem ik daarom het **historische discours**.

Overheersten in het ideologische discours voornamelijk de middelpuntzoekende krachten van de taal, in het historische domineren de middelpuntvliedende krachten daarvan. De middelpuntzoekende krachten genereren volgens Bachtin een eenstemmige taal en bevestigen de heersende ideologie, terwijl de middelpuntvliedende juist meerstemmigheid tot gevolg hebben (Bachtin, p. 270).

Niet een monologische, maar een dialogische houding is typerend voor deze periode:

> The dialogic contrast of *languages* [...] delineates the boundaries of languages, creates a feeling for these boundaries, compels one to sense physically the plastic forms of different languages' (Bachtin, p. 364).[29]

Deze dialogiciteit acht Bachtin kenmerkend voor de moderne roman en daarom begint die volgens hem dan ook bij 'a verbal and semantic decentering of the ideological world, a certain linguistic homelessness of literary consciousness' (Bachtin, p. 367). De taal wordt bevrijd van de homogeniserende macht die mythische voorstellingen erop uitoefenden.

De literatuurkritiek in het historische discours

In tegenstelling tot de reacties op *De tranen* was de waardering van *De donkere kamer* in 1958/59 zeer positief en in de eerste plaats gebaseerd op artistieke gronden. Smulders geeft in *De literaire misleiding in 'De donkere kamer van Damokles'* een reeks citaten, waarin dat duidelijk naar voren komt. Hij concludeert dan:

> Uit deze verzameling citaten kan men althans één grond voor de waardering van deze roman afleiden. Men had bewondering voor de constructie van de handeling, voor de vaart van het verhaal en voor het literaire vernuft waarmee de auteur het probleem van 'de subjectieve waarheid' op scherp heeft weten te stellen, kortom: men vond de roman 'knap'. (Smulders, p. 22.)

Toch vond de beoordeling van *De donkere kamer* niet alleen plaats op artistieke gronden. Zeker bij de eerste recensenten zijn nog morele bezwaren te horen tegen de manier waarop de oorlog wordt gerepresenteerd of tegen het 'negatieve mensbeeld'. Hun ideeën over de oorlog blijken aan te sluiten bij het 'ideologisch discours'.

Binnen de katholieke zuil, die na de verbrokkeling van eind jaren zestig nog enige tijd standhoudt, is deze houding niet beperkt tot de eerste reacties.[30] Bij de overige 'late' recensenten blijven de morele bezwaren en het oude 'ideologische' oorlogsbeeld echter achterwege; deze groep interpreteert en beoordeelt de roman in de eerste plaats door die in verband te brengen met 'reële' historische gebeurtenissen.[31] Dat beide

categorieën echter wel eens door elkaar lopen, correspondeert met de omstandigheid dat de omslag die Van Vree beschrijft geleidelijk verloopt.

De meeste ruimte in de besprekingen wordt in beslag genomen door de uitvoerige lofprijzingen. Wat verder opvalt is dat *De donkere kamer van Damokles* vaker en duidelijker dan tijdens het ideologische discours het geval was met *De tranen der acacia's* aan de historische werkelijkheid wordt gerelateerd, op eenzelfde manier als Vestdijk al deed. Ik zal laten zien dat de houding van de critici ten opzichte van de manier waarop bij Hermans de oorlog wordt gerepresenteerd, is veranderd en onmiskenbaar invloed heeft op hun artistieke waardering. Zij lezen *De donkere kamer* als 'literair werk'. Maar 'als wat' lezen zij het werk nog meer? Op welke gronden, behalve esthetische, vindt de beoordeling nog meer plaats?

De volgende vragen fungeren als zoeklicht:

1) Wat is de houding van de recensent ten aanzien van het personage Osewoudt? Bestaat Dorbeck?
2) Hoe worden de verzetsdaden van Osewoudt besproken? En wordt hierbij een verband gelegd met de buitenliteraire discussie over of visie op het oorlogsverleden?
3) Wordt de roman op een 'hoger' niveau getild en op overdrachtelijke wijze geïnterpreteerd?

De vroege, ideologisch getinte recensies van het historische discours

Het moralisme dat in de eerste dag- en weekbladrecensies nog naar voren komt, heeft geen betrekking op de seksualiteit, maar op het sombere wereldbeeld of het personage Osewoudt als representant van de verzetsman. Alleen in de eerste tijdschriftartikelen over *De donkere kamer* storen enkele recensenten zich nog sterk aan de 'seksuele uitspattingen'. Jef Last spreekt in *De Nieuwe Stem* over de 'nietskunners' die volgens hem de boeken van Hermans bevolken. 'Het enige wat zij kunnen is altijd weer onmiddellijk met iedere juffrouw die zij ontmoeten naar bed gaan.'<DK t2>.

Meestal bespreekt men Osewoudts rol als oorlogsheld. Zo wijdt Kelk bijna de helft van zijn stuk in *De Groene Amsterdammer* <DK 2> aan het 'weinig heroïsche karakter' van Osewoudt. In vergelijking met Damokles vindt Kelk hem een grote mislukkeling:

> Het element van de uitdaging waarvan ons ten aanzien van Damocles verhaald wordt ontbreekt hier geheel [...] een held [...] die wel de laatste is om iets of iemand uit te tarten. Deze jonge, onbetekenende sigarenwinkelier [...] volgt dociel en domweg Dorbecks bevelen en aanwijzingen en geraakt op die manier blindelings in de illegaliteit verzeild.

Osewoudt wordt negatief afgeschilderd, maar niet schuldig bevonden. Hij is het slachtoffer van Dorbeck, die in de visie van Kelk dus een reëel bestaand personage is: 'Waarschijnlijk heeft deze geheimzinnige Dorbeck er het belang van ingezien, in Henri een dubbelganger te bezitten...' Vrijwel alle vroege recensenten gaan ervan uit dat Dorbeck bestaat en beschouwen in het verlengde daarvan Osewoudt vaak als diens slachtoffer[32]

Een realistische roman?

De verzetsdaden van Osewoudt worden door de eerste recensenten maar zelden bekritiseerd. Zo merkt Kelk wel op dat de hoofdfiguur blijkens diens geestelijke vermogens tot meer in staat zou zijn geweest, maar voegt hij daar onmiddellijk aan toe: 'Hoe dit zij: snel en goed doet hij zijn werk'. Afzonderlijke, concrete daden bespreekt Kelk niet en evenmin maakt hij gewag van bepaalde 'wreedheden'. Men beschouwt *De donkere kamer* in vergelijking met andere verzetsromans niet als een uitzonderlijk slechte of onjuiste representatie van de werkelijkheid. Knuvelder schrijft bijvoorbeeld:

> Boeken over de verzetsstrijd hebben we al meer gehad, maar nog geen, waarin zo sterk de zonderlingste psychische hoedanigheden in verband zijn gebracht met dat wonderlijk mengelmoes van stoutmoedige, snelle handelingen en ondoorzichtige lotgevallen, gelijk de jaren 40-45 zo vaak te zien hebben gegeven, voor zover ze althans aan het licht gekomen zijn.<DK 5>

Uit de woordkeuze 'stoutmoedige, snelle handelingen en ondoorzichtige lotgevallen', blijkt dat Knuvelder het verzetswerk op een voetstuk plaatst De moeilijkheden die de strijders in de oorlog ondervonden, zijn volgens hem realistisch uitgebeeld in Osewoudt.

> Hij is een illegale solitair, en juist in dat typische isolement belichaamt hij duidelijk en tekenend de innerlijke eenzaamheid van de ondergrondse strijder, die in elk opzicht zichzelf niet meer mag zijn en leven moet in eeuwigdurend wantrouwen.

Ook anderen zijn een dergelijke mening toegedaan. Zo vindt Fens de rol die Osewoudt in de oorlog speelt 'niet abnormaal, hij zal als illegaal zijn verwanten hebben gehad [...]. Beladen met een schuld die de zijne niet is, met achter zich goede daden die verdraaid zijn tot misdadige, wordt hij doodgeschoten.'<DK 8>[33]

Bij een dergelijke gunstige visie op Osewoudts daden is ontstemming te verwachten over het lot dat hem uiteindelijk ten deel valt. Een voorbeeld daarvan biedt de bespreking van H.J. in het *Eindhovens Dagblad*.

> Kan men zich, gegeven het aureool waarmee het verzetswerk in de Nederlandse geschiedenis een plaats kreeg, monsterlijker 'crime de justice' denken, dan een verzetsman die men als uitvloeisel van dat verzet het loodje laat leggen? <DK 11>

In dit citaat is al een zekere discrepantie merkbaar ten opzichte van het verzetswerk, of in ieder geval tegenover andere pennevoerders die al te hard de loftrompet daarover blazen: een discrepantie die later steeds groter wordt.

Tot nu toe was Osewoudt in de leeswijzen of 'concretiseringen' steeds een verzetsheld met oprecht bedoelingen. Bij de latere recensenten die de roman als een roman als een ontluistering van het verzet beschouwen, komt hij in de 'concretisering' als een verrader naar voren. Recensenten uit deze latere periode die toch nog neigen

naar het ideologisch discours meestal zijn zij uit de katholieke hoek afkomstig constateren dat de ‘concretisering’ van de roman verandert in ‘zinloze moord’, en maken zich daar kwaad over. Zij kunnen de roman niet langer met

goed fatsoen prijzen, omdat zij nog vasthouden aan het oude oorlogsbeeld, dat juist in de nieuwe concretiseringen ontmaskerd wordt.[34] Daarom veroordelen zij de roman. Uiteindelijk is die dan een slechte representatie van het oorlogsverleden, volgens Stroman zelfs een smet op het blazoen van de 'echte verzetsman'. Deze criticus beschouwt *De donkere kamer* in het *Algemeen Handelsblad* <DK 15> als 'de meest perfide roman' van die tijd en is van mening dat 'niet gezegd [kan] worden, dat dit boek een ontluistering van het verzet is'. Volgens Stroman zijn we 'met deze roman [...] van het moralisme in de kunst verdaagd in het immoralisme in de kunst'.[35]

Panhuysen, eveneens uit de katholieke hoek afkomstig, ageert tegen Stroman. Hij heeft dezelfde visie op het oorlogsverleden, maar leest de roman toch op een andere manier. Stroman meent dat die geen juiste, maar een immorele beschrijving van de oorlog is. Panhuysen daarentegen verdedigt de juistheid van de representatie; hij keurt bijvoorbeeld de moord op Ria goed. Op dit punt ontstaan in de loop van het receptieproces uiteenlopende beoordelingen. In veel vroege recensies werd de moord verzwegen of bezien met de verzachtende omstandigheid dat Osewoudt psychisch ziek of het slachtoffer van Dorbeck zou zijn. Panhuysen schrijft in *Het Binnenhof*:

> Later doodt Osewoudt zijn vrouw Ria, die met een N.S.B.'er in de sigarenwinkel samenleeft. Uiteraard is dit een onzedelijke daad, maar het is toch nog iets anders dan een uiting van immoralisme, vooral als men weet dat Ria haar man had aangegeven. <DK 19>

Hij verklaart de daden van Osewoudt tot oprechte verzetsdaden. In het dagelijks leven is iets als de moord op je vrouw misschien verwerpelijk, maar in de oorlog is het geoorloofd, zo niet prijzenswaardig.

Panhuysen leest de roman als een realistische beschrijving van de werkelijkheid, zoals binnen het ideologische discours gebeurde. Het bezwaar dat de roman te veel toeval zou bevatten, probeert hij te ontkrachten.

> Men zou kunnen aanvoeren, dat Hermans het wat al te gortig heeft gemaakt: een waanzinnige moeder, een verleiding op twaalfjarige leeftijd [...], een toevallige dood om toevallige redenen. Dit toeval doet soms even denken aan de rol die het toeval speelt in de romans van Thomas Hardy. Maar als men aan de mogelijkheid denkt van een lot als dit, gaat men toch aarzelen bezwaren aan te voeren. <DK 19>

Wat dit lot verder precies inhoudt, komen we niet te weten. Blijkbaar is Panhuysen van mening dat het niet juist is over toeval te spreken, omdat er alleen 'lotsbeschikking' is. Deze gedachte past binnen zijn christelijke visie die ook spreekt uit de enige kritische kanttekening die hij zet: 'dat het oordeel over dit leven eerst buiten dit leven, na dit leven, geveld wordt en dat de zin van dit oordeel en deze rechtvaardiging ons hier ontgaat.'

De vroege recensenten brengen Hermans' boek voornamelijk in verband met hun eigen werkelijkheid. Hun kritiek heeft betrekking op zogenaamde inconsequenties. Zo merkt Hans van Straten in *Het Vrije Volk* op: 'Slechts in een geval heb ik de schrijver op een ongeoorloofde kunstgreep betrapt: waar heeft hij de student

Moorlag gelaten, die na de bevrijding toch als kroongetuige à decharge had kunnen optreden?' <DK 3> Ook de anonieme recensent uit de *Nieuwe Rotterdamse Courant* leest op deze wijze. Hij vindt het niet realistisch dat iedereen tegen Osewoudt lijkt samen te spannen: 'Marianne, zoals hij haar aanvankelijk schilderde, zou zeker van zich hebben laten horen'. Een belangrijker bezwaar betreft Dorbeck:

> Zodra Dorbeck echter werkelijk bestaat, is het onaanvaardbaar, dat hij tijdens alle nasporingen niet zou worden gevonden, of [dat er] althans helemaal geen zekerheid zou worden verkregen omtrent zijn bestaan. <DK 4>

Evenals de interpreten binnen het ideologische discours lezen de vroege recensenten van het historische discours de roman op een 'realistische' wijze. Het verschil is echter dat zij zich hierbij minder direct door 'geloofswaarheden' of 'moraal' laten leiden, maar gebruik maken van argumenten die onmiddellijker gevoed worden door een concrete werkelijkheid. Toch kan Osewoudt, zolang hij nog geïnterpreteerd wordt als slachtoffer van Dorbeck, moreel gesproken vrijuit gaan. En deze morele vrijspraak van Osewoudt past nog geheel binnen de moralistische geschiedopvatting van het ideologisch discours.

Overdrachtelijke leeswijze van de vroege recensenten

In de hierboven besproken vroege recensies van het historische discours[36] leest men *De donkere kamer van Damokles* steeds als een verzetsroman; de oorlogsgebeurtenissen spelen een belangrijke rol in de interpretatie. Hier blijft het echter niet altijd bij. Menigmaal interpreteert men de roman ook nog op een hoger, filosofisch niveau: vaak door hem te verbinden aan de idee dat de werkelijkheid slechts 'chaos' is en dat de gedachten die wij daarover hebben op 'waandenkbeelden' berusten.[37] Ook het beroep op 'Preambule' uit *Paranoia* ter staving van de eigen argumenten keert enkele keren terug.[38]

Sommige critici uit deze jaren lezen de roman *voornamelijk* op dit hogere, filosofische niveau. Allemaal wijzen zij de 'pessimistische' visie af op morele gronden, waardoor zij neigen naar het 'ideologische' discours. Het duidelijkste voorbeeld is Knuvelder <DK 5>.[39] In zijn bespreking van *De donkere kamer* in *De Tijd* (26-11-58) <DK 5> staat hij niet direct klaar met een morele afwijzing, maar hij onderscheidt zich van de andere recensenten in die zin, dat hij zeer terughoudend is met zijn lof. Het lijkt alsof hij zich van een subjectief oordeel wil onthouden en objectief de verhaallijn van het boek probeert te schetsen.

Knuvelder leest de roman vooral als een weergave van de 'visie' van Hermans, als 'beeld van die tijd'. De 'grondgedachte' of 'bedoeling' van Hermans' boek beschrijft hij op verschillende manieren.

> Het demonstreert de verhouding tot 'het' leven in het algemeen aan de jaren van bezetting en bevrijding. Het is niet Hermans' laatste bedoeling, een objectief beeld van die tijd te geven; hij wil veeleer in het beeld van

die tijd een beeld van het leven in het algemeen in zijn wezenlijke (huidige) waarde schetsen. <DK 5>

Dit is voor Knuvelder het belangrijkste betekenisniveau, waarmee hij ook feitelijke onjuistheden verklaart: ‘Vandaar de vertekening en verdieping die de objectieve werkelijkheid in dit verhaal ondergaat.’ Volgens hem is het de ‘diepste bedoeling van Hermans’ te laten zien dat ‘de mens opgesloten [zit] in de donkere kamer van zijn lichaam, dat hem zijn ganse leven bedreigt, gevangen houdt, en waaruit geen ontsnapping mogelijk is’. Dat Knuvelder het niet helemaal eens is met deze visie, blijkt in de eerste plaats uit de afgemeten, objectief-aandoende toon waarin zijn stuk is geschreven. Vergelijk bijvoorbeeld het zeer voorzichtige, zuinige slot: ‘dit boek [is] van bijzondere waarde voor de lezer die geïntrigeerd is door het beeld dat een auteur als Hermans zich van mens en wereld vormt’. In de tweede plaats blijkt zijn kritische houding uit de vergelijking met Dante, waarmee de recensie begint: ‘Dante vond zich op het midden van zijn leven verdwaald in een duister woud. Hij vond de uitweg uit dat woud. Hermans echter ziet géén uitweg’. Ook het feit dat Knuvelder de oorlogsjaren als biografische verklaring aanvoert voor Hermans' ‘conceptie van mens en wereld’, duidt op distantie. Hij ervaart diens conceptie van mens en wereld kennelijk als negatief.

Het hogere niveau waarop Knuvelder en andere vroege recensenten interpreteren is niet zoals later in het kentheoretische discours ‘filosofisch’, maar veeleer ‘levensbeschouwelijk’ of ‘religieus’ van aard. De morele afwijzing van het wereldbeeld dat uit *De donkere kamer* spreekt, is kenmerkend voor de hier besproken critici.[40]

De latere recensies van het historische discours

Met uitzondering van de hierboven behandelde besprekingen in de katholieke pers verandert in 1959 de toonzetting van de recensies. Steeds meer komt het accent nu te liggen op de ontmaskerende of ontluisterende werking van *De donkere kamer*. De vroege recensies werden meestal in de grotere dagbladen gepubliceerd, de wat latere verschenen vaak in kleinere bladen. Als voorbeeld kan hier het stuk dienen van Henk Hovinga in het *De Typhoon. Dagblad voor de Zaanstreek* van 17-04-59 <DK 21>.

Of Dorbeck echt heeft bestaan, is nu geen onomstotelijk feit meer, maar wordt ontkend of in twijfel getrokken.[41] Datzelfde geldt voor de vraag of Osewoudt als een verzetsheld moet worden beschouwd. Hovinga verbindt deze dubbelzinnigheid in de eerste plaats met de ervaringen van de lezer. ‘Heeft niet iedereen een privé-Dorbeck, een droombeeld van zichzelf waaraan men zich al te graag spiegelt? En is de angst om vooral niet onder te doen voor deze geslaagde dubbelganger niet bepalend voor vele activiteiten?’ <DK 21> De roman verbeeldt volgens hem dus op realistische wijze de persoonlijke ervaringen van de lezer.

Nu de visie op Osewoudt verandert, schrijven de recensenten op een andere manier over diens activiteiten in het verzet. Eerst waren die positief gekleurd. Osewoudt bedreef echte heldendaden, evenals dat in de historische werkelijkheid het geval was geweest bij ‘onze verzetsstrijders’. Hij had alleen de pech dat hij dat later niet bewijzen kon, en bleek het slachtoffer te zijn geweest van Dorbeck. In de nieuwe recensies valt Dorbeck als excuus weg en komt de verantwoordelijkheid bij Osewoudt zelf te liggen. Ook in de tijdschriften zijn de interpreten steeds vaker

van mening dat Dorbeck niet bestaat <DK t1, t4> en vindt men de 'verzetsdaden' van Osewoudt unaniem laf en onjuist <DK t1, t2, t3, t4>. In het gunstigste geval blijft het excuus 'Dorbeck als inbeelding' nog overeind, maar als ook dat verdwijnt kan een veroordeling niet meer uitblijven. 'De grens tussen de held, die ter wille van zijn ideaal terechtstelt en de gewetenloze die uit duistere drift moorden pleegt, valt weg', zo schrijft een anonieme recensent in de *Haagse Post* <DK 17>[42].

De latere recensenten presenteren de activiteiten van Osewoudt vaak als wrede moordpartijen en persoonlijke wraakacties.

> Ogenblikkelijk gehoorzaamt hij en wurgt en passant een jeugdleidster die zijn plan in de war dreigt te sturen, breekt de ruggegraat van de vrouw van zijn toekomstig slachtoffer op de rand van het keukenaanrecht, schiet zijn revolver leeg op de inmiddels thuisgekomen echtgenoot.<DK 17>

Ook wat over het doden van zijn vrouw verteld wordt, wijkt sterk af van het ideologische discours. De vroege besprekingen stellen die daad op één lijn met andere verzetsdaden en spreken bijvoorbeeld van de 'moord op zijn vrouw Ria, die heult met de NSB'. Panhuysen verdedigde die moord zelfs. De latere recensenten laten hier een heel ander oordeel zien. Bij een van hen staat er bijvoorbeeld: 'Eenmaal bedrijft hij zelfs een "moord voor eigen rekening": hij doodt zijn ontrouwe vrouw.'<DK 24> De wreedheid van de zogenaamde heldendaden komt nu veel duidelijker naar voren, evenals de dubieuze motivatie daarvan.

Ontluisterend realisme

De vergrote aandacht voor de wreedheden en de dubieuze motivatie van Osewoudt gaat samen met een algemene herziening van het oorlogsverleden. Hovinga verbindt diens dubbelzinnige rol niet alleen met de persoonlijke leeservaring van de lezer, maar ook met het buitenliteraire debat over de illegaliteit. Naar zijn mening kan *De donkere kamer* worden gezien 'als een afrekening met de "mythe van het verzet" zoals die de afgelopen jaren is gegroeid'. De roman lokte volgens hem de 'discussie over een kwestie 'die tot de gevoeligste van ons nationaal bewustzijn behoort: de illegaliteit' zelfs uit. In dit opzicht beschouwt hij *De donkere kamer* als een antwoord op 'het door Hermans verafschuwde *Volg het spoor terug* van J.B. Charles' uit 1953.

Hovinga is van mening dat de roman de historische gebeurtenissen op realistische wijze verbeeldt. Het grootste deel van zijn recensie handelt daarover en ook de kop daarboven verwijst naar deze betekenislaag: 'De illegaliteit in discussie'. De ontmaskerende werking die Hovinga aan Hermans' boek toeschrijft, hangt direct samen met zijn esthetische waardering.

> Het is bovendien voortreffelijk geschreven in korte directe zinnen die geen ruimte laten voor versieringen, een stijl die de ontroeringen en spanningen niet aandikt, maar de feiten zoals ze zijn en ze zijn schokkend genoeg voor zichzelf laat spreken.<DK 21>

De latere critici beschouwen de verzetsdaden van Osewoudt als daden die niet door de beugel kunnen en zien dit als een realistische beschrijving van de oorlog.

‘Ook hierin [dat Dorbeck onvindbaar blijft, J.H. slaat het harde, bitse realisme van Hermans zeer wel op de werkelijkheid’, schrijft Jacques de Haan in het *Utrechts Nieuwsblad* <DK 20>. De stijl van Hermans wordt verbonden met de ontmaskerende werking van de roman: ‘*De donkere kamer van Damocles* [is] ongewoon meeslepend en geschreven in een heldere, harde, rechte trant, die de opschik versmaadt, hier en daar wat rauw is, maar reëel rauw’<DK 20>

J. Noordzij legt in het *Schoolblad Nederlandse Onderwijzersvereniging* uit hoe de ‘direktheid’ en ‘rauwheid’ van Hermans in verband staat de ontmaskerende werking van de roman:

> ‘z'n synisme staat in deze roman [...] in dienst van een persoonlijke afrekening met al de etische hoogdravendheid, welke zo vele oorlogs-beschrijvingen ontsieren.’ <DK 22>

Daarmee gaat Noordzij lijnrecht in tegen de ideologische interpretaties. Hij gebruikt daarbij passages waarin Osewoudt lucht geeft aan zijn weinig idealistische of vaderlandslievende motieven om tegen de Duitsers te vechten. Bijvoorbeeld:

> Het enige wat ik niet wil, dat is geëxploiteerd worden, ik wil niet doen wat een ander zegt, die ik niet om advies gevraagd heb. De heb de Duitsers nergens om gevraagd. Daarom moeten ze kapot. Dat is toch doodeenvoudig.’

Noordzij legt uit waarom formuleringen als deze zo goed hun doel treffen:

> Ze dwingen eventuele tegenstanders, die althans een dergelijke integriteit recht willen doen wedervaren, hun formuleringen ‘open’ op tafel te leggen, zonder de bedwelmende **narkose** van de **fraseologie**. Dit ook maakt de enorme spankracht uit van deze roman. Dergelijke formuleringen treffen n.l. direkt, zonder intellektuele omweg. Het is een direkte persoonlijke afrekening met allerlei frases over de ‘menselijke waardigheid’.<DK 22>

Overdrachtelijke leeswijze van de latere recensenten

Evenals hun directe voorgangers lezen ook veel latere recensenten van het historische discours *De donkere kamer* niet alleen als verzetsroman, maar ook als verbeelding van een idee. De ethisch-morele veroordeling blijft nu echter uit. Volgens hen is de roman niet alleen een ontmaskering van het oorlogsbeeld, maar net zo goed van een zeer fundamenteel wereldbeeld. Zo zegt Hovinga: ‘het werk [stijgt] verre uit boven de willekeurige geschiedenis van de willekeurige Osewoudt. Het stelt 'n veelomvattend probleem uit de existentiefilosofie, terwijl 't zich laat lezen als 'n detectieve - story!’<DK 21>

De ambiguïteit van Dorbecks bestaan en van Osewoudts verzetsdaden zien de latere critici als een klein model voor een veel fundamenteler probleem: de ambiguïteit van de hele werkelijkheid. De filosofische idee blijft bij hen echter gekoppeld aan

het historische niveau, i.c. het ontluisterend realisme van de roman. Dat legt uiteindelijk toch het meeste gewicht in de schaal.

Resumerend. Een historische kijk op de roman.

Tijdens het historische discours maken de moralistische bezwaren van het ideologische discours steeds vaker plaats voor de overweging of Osewoudt op een goede manier 'de verzetsman' representeert en of zijn daden wel 'echte verzetsdaden' zijn.

Aanvankelijk vinden de critici de daden van Osewoudt als verzetsman niet uitzonderlijk; hij deed gewoon zijn verzetswerk en had het goed voor met het vaderland. Schuldig achten zij Osewoudt niet, want hij is het slachtoffer van Dorbeck. Over het algemeen hebben zij weinig kritiek op het optreden van Osewoudt en zien ze de roman als een goede representatie van het oorlogsverleden. Soms gaat dit gepaard met verontwaardiging over de manier waarop het met Osewoudt afloopt.

De latere recensenten beantwoorden de vraag of Dorbeck bestaat, evenals de vraag of Osewoudt een verzetsheld is, met 'nee' of 'onzeker'. Zij vinden Osewoudt vaak 'laf' en 'onberekenbaar' nu Dorbeck als excuus is weggevallen en zijn 'verzetsdaden' achten zij 'wreed', 'verkeerd' en 'zinloos'. De ontmaskerende werking van de roman plaatsen zij voorop en soms brengen zij die in verband met de buitenliteraire discussie over de illegaliteit. Opvallend is verder dat zij de werking van de roman altijd verbinden met de taal waarin die geschreven is. De rauwheid van de taal brengt de 'werkelijke feiten' als het ware direct, zonder omwegen bij de lezer. Deze rauwheid vonden de critici van het ideologische discours in *De tranen* juist aanstootgevend. De 'verfijningen' en 'zuiverheid' die zij zochten, is in de ogen van Noordzij 'fraseologie'. De rauwe taal schudt de lezer die door de gepolijste taal en betekenisloze frasen in slaap is gewiegd, weer wakker. Dankzij de vervreemdende directheid in de roman van Hermans zien de recensenten de 'werkelijkheid' weer.

Volgens Sjklovski kan 'vervreemding' ontstaan door *kunstgrepen*, door de *manier* waarop het werk is gemaakt. De taal moet uit elkaar getrokken worden, zodat het vaste beeld dat de recipiënt heeft van de werkelijkheid uiteen gescheurd wordt. Deze vervreemdingsakt heeft bij hem vooral de functie de heersende en met ideologie versmolten esthetische normen te decanoniseren.[43] Dit is wat critici als Noordzij en Jacques de Haan laten zien, maar wat ook bij Bordewijk al even naar voren kwam.

Hun houding ten opzichte van de taal is niet 'monologisch' meer zoals in het ideologische discours, maar 'dialogisch'. Zij gaan een dialoog met de tekst aan en brengen de afwijkende vorm van de roman in verband met de vervreemdende werking die deze heeft ten opzichte van hun eigen werkelijkheid. Op die manier ontstaat er een dialoog waardoor nieuwe betekenissen ontstaan (Bachtin, p. 146). De taal waarin de roman van Hermans is geschreven, wordt niet langer als 'vreemd' buitengesloten, maar krijgt een duidelijke functie in de interpretatie. De heersende ideologie wordt 'ontmaskerd'. Dit is alleen mogelijk wanneer een samenleving haar gesloten en zelfgenoegzame karakter kwijtraakt. Dit gaat gepaard met een bewustwording van de grenzen van de taal, met andere woorden, van haar beperktheid. Pas dan is de taal volgens Bachtin in staat mensen van vlees en bloed in leven te roepen.[44] Dit gebeurt in de concretiseringen van het historische

discours. De onbreekbare en foutloze verzetsheld maakt plaats voor een mens met fouten en gebreken.

In het historische discours betekent de bewustwording van de grenzen van de taal nog geen principiële twijfel aan haar mogelijkheden. Het 'konsequent aanvaarden van de Realiteit'[45] behoort nog steeds tot de mogelijkheden. Alleen moet hiertoe de gepolijste taal plaats maken voor experimentele taalvormen zoals fragmentarisme en literaire omkeringen.

Intermezzo 2

Oversteegen <DK 7> werkt de opvatting dat de roman de verbeelding is van een filosofische idee, dieper uit en maakt deze niet meer ondergeschikt aan de historische betekenislaag. Eigenlijk hoort hij noch in het ideologische, noch in het historische discours thuis. In 1958/59 is hij als het ware een voorbode van het *kentheoretische discours* dat in de jaren zeventig en tachtig op gang komt.

In zijn artikel spreekt Oversteegen geen persoonlijk of ethisch oordeel over Osewoudt uit (vergelijk het in het begin van dit hoofdstuk genoemde aandachtspunt 1). Evenmin bevestigt hij het oorlogsbeeld zoals dat bestond tot in de jaren zestig en ook besteedt hij geen aandacht aan de verzetsdaden van Osewoudt of aan de buiten-literaire discussie over het oorlogsverleden. Hij ziet de roman niet als 'verzetsroman', maar als de verbeelding van een idee met de oorlog als ideaal decor (vergelijk aandachtspunt 2).

Deze verschuiving zien we in alle besprekingen uit het kentheoretische discours. Bestond Dorbeck binnen het historische discours eerst wèl en later niet meer, Oversteegen en de op hem volgende critici uit het derde discours beschouwen de vraag naar diens bestaan vaak als onbeantwoordbaar. Binnen de werkelijkheid van de roman is het probleem volgens hen niet oplosbaar. Zij brengen het op een hoger niveau en interpreteren het dan op overdrachtelijke wijze (vergelijk aandachtspunt punt 3).

Aangezien de oude aandachtspunten 1) en 2) voor de interpretaties van Oversteegen en de kentheoretisch gerichte interpreten nauwelijks meer van belang zijn, fungeren van nu af aan de volgende nieuwe vragen als zoeklicht:

1) Beschouwt de recensent het 'probleem' van de roman inderdaad als onoplosbaar binnen de romanwerkelijkheid, en zo ja, welke consequentie verbindt hij daaraan?
2) Op welke manier maakt de recensent zijn beweringen aannemelijk? Door middel van roman-interne argumenten (zo ja, welke aspecten van de roman) of door te wijzen op intertekstuele verbanden of andersoortige argumenten?
3) Wat is nu de 'status' van de roman en welke literatuuropvatting is hieruit af te leiden? *Als wat* leest de recensent de roman?

De filosofische idee die in het kentheoretische discours steeds weer uit de roman wordt gehaald, omschrijft Oversteegen als volgt: 'Er is geen waarheid, zelfs geen werkelijkheid'. Hij vindt deze diepere samenhang van belang, omdat die licht werpt op bepaalde verhaalmotieven. Daarmee beweegt hij zich in een tegengestel-

de richting als Dubois, die de roman ook op overdrachtelijke wijze interpreteert, maar toch niet tot het kentheoretische discours gerekend kan worden. Dubois geeft niet aan waarom een overdrachtelijke interpretatie van belang is. Hij zegt alleen: '[...] er is natuurlijk geen twijfel aan, dat Hermans door een bepaald motief, een bepaald levensgevoel, is gedreven toen hij dit, in menig opzicht, stellig meesterlijke boek schreef.'<DK 7> Hij bespreekt de roman om daarmee de visie van Hermans aan de orde te stellen en concludeert dan: 'Hermans houding tegenover die chaos is ambivalent.' Expliciet betuigt Dubois zijn instemming met deze, zo wil hij wel toegeven, pessimistische visie. Maar een dergelijke karakterisering heeft volgens hem geen zin.

> Het zou misschien heel wat realistischer zijn het pessimisme niet met optimistische dooddoeners taboe te verklaren. Trouwens, dat doet er hier verder niet toe: de vraag is alleen of de visie van Hermans wáár is, niet of ze juist is.

Een moralistische ondertoon komt dan toch even boven, wanneer hij tegen degenen die de roman als pessimistisch afdoen zegt: 'En wáár is ze zeker'.

Bij Oversteegen is het doel van de interpretatie 'de behandeling van een concreet object [*De donkere kamer*, J.H] en de verklaring van de eigenschappen ervan voor de lezer, binnen de grenzen die door dat object zelf gesteld worden'. Oversteegen wil bewust geen historische verbanden leggen en hij weigert de intentie van de auteur in zijn beschouwingen te betrekken. Ook geeft hij geen blijk van afwijzing of goedkeuring van de in de roman verbeelde visie.[46]

De 'diepere samenhang' die hij noodzakelijk acht om losse motieven en 'schijnbaar toevallige zinnetjes als, "Wie heet nog zoals hij heet?" en "Iedereen die met mij in contact komt vliegt er in"' te kunnen begrijpen, kan de criticus niet afleiden uit de auteursintentie; 'juist dat verband is ontoegankelijk voor de literaire criticus, die nu eenmaal geen psycholoog en zeker geen psychiater is.' Door middel van een prachtig citaat uit Hermans' al eerder genoemde 'Preambule' brengt Oversteegen diens 'visie' onder de aandacht.

> Wanneer in het dagelijks leven iemand er niet voortdurend op bedacht is van anderen *alles* te kunnen ondervinden, wanneer men doet alsof men trouw is en vertrouwt, dat doet men alleen om te laten kijken dat men weet hoe het leven geleefd moet worden. De enkelen (binnenskamers zeer velen) die deze houding missen, die zich laten bezitten door achterdocht en wanen, verkeren alleen maar in de positie, dat zij niet kunnen inzien, waarom het ene gebeuren zou en het andere niet, waarom het ene feit bestaat en het andere een hallucinatie is. (Hermans geciteerd in <DK 7>)

Vervolgens laat Oversteegen zien op welke manier deze visie vorm krijgt in de constructie van *De donkere kamer*. De bouw van de roman is erop gericht te laten zien dat het verschil tussen werkelijkheid en hallucinatie moeilijk is vast te stellen.

> Eerst ziet de lezer de gebeurtenissen zoals ze door Osewoudt beleefd worden; daarna volgt de interpretatie ervan door de Duitse politie; dan die

van de Engelsen en Nederlanders die hem verhoren. Zij geloven zelfs niet in het *bestaan* van Dorbeck, en daarmee maken zij alle daden van Osewoudt tot misdaden. Ten

> slotte komt een psychiater Osewoudt verzekeren dat Dorbeck een hallucinatie van hem is geweest. <DK 7>

De lezer ziet de onjuistheid van sommige beschuldigingen, bijvoorbeeld wanneer de dokter beweert dat de ‘verpleegster’ Osewoudt ernaar verlangt een man te zijn.

> Maar wat is, *van Osewoudt uit gezien*, het verschil tussen déze onzin en de argumentatie van de psychiater [...]? Er is geen waarheid, zelfs geen werkelijkheid; er is alleen het beleven van wat gebeurt- als feit of als hallucinatie, dat maakt geen verschil. <DK 7>

De roman is volgens Oversteegen niet realistisch in die zin dat hij waarschijnlijk is op het niveau van de werkelijkheid, maar op het niveau van de taal ‘klopt’ hij toch weer. In vergelijking met de recensenten van het ideologische discours doet Oversteegen een stap meer om *De donkere kamer van Damokles* begrijpelijk te maken. In zijn interpretatie verwijst deze roman niet direct naar de werkelijkheid, maar eerst naar zichzelf terug. Dit blijkt ook uit zijn constatering dat het werk is geschreven in een ‘taal die schijnt te gehoorzamen aan eigen wetten van klank, syntaxis en betekenis’.

Eindnoten:

28 Het RIOD werd al tijdens de oorlog opgericht, en moest de geschiedschrijving in naam van het rijk ter hand nemen. Von der Dunk voert hiervoor de volgende reden aan:

> De gebruikelijke traditionele instrumenten openbare archieven, bronnenuitgaven, instituten, leerstoelen scholen blijkbaar te kort om die ongemene catastrofe naar behoren te kunnen verwerken en het geestelijk evenwicht van de natie te herstellen. Ten tweede onthult dit project een soort naïef positivisme; een geloof in zoiets als een objectieve historische waarheid. (Ibsch e.a., p. 14)

29 Mukarovsky merkt over het gebruik van de termen ‘monologisch’ en ‘dialogisch’ op:

> The dialogic and monologic qualities are, therefore, in fact both present at the very origin of every utterance, whether its apparent form is monologic or dialogic. Indeed, they are even contained in the mental process from which an utterance arises. The relation between the ‘I’ and the ‘you’ on which dialogue is based does not require two individuals for its activation but only the internal tension, contradictions and unexpected reversals provided by the dynamics of every individual's psychic life. The apparent and potential dialogic nature of utterances thus has its root in the hidden ‘dialogic nature’ of the course of mental life. (Mukarovsky, p. 62)

30 Behalve de besprekingen uit bladen met een katholieke signatuur <DK 5, 8, 11 en 19>, reken ik tot de eerste groep de recensies nummer <DK 1 t/m 4, 6, 9, 15, en 23>. Recensie nummer 23, in het *Algemeen Dagblad* door iemand gepubliceerd die (terecht) anoniem wenste te blijven, is moeilijk te plaatsen: niet vanwege een overmatig originele aanpak, maar door de incoherentie van het stuk dat lijkt te zijn samengesteld uit willekeurige flarden van andere recensies.

31 Tot deze tweede groep waarbinnen de roman als een zinvolle 'ontmaskering' van mythen rond de Tweede Wereldoorlog beschouwd wordt, reken ik <DK 12, 13, 16-18, 20-22, 24 en 25>. Tegelijk met de recensies komen hier de tijdschriftartikelen die vóór 1965 verschenen <DK t1 t/m t4> aan de orde. De artikelen van na 1965 over zowel *De Tranen* als *De donkere kamer* vallen onder het kentheoretische discours.

32 Vergelijk de recensies nummer <DK 4, 5, 8, 11 en 15>. De beoordelingscriteria, net als in de kritieken op *Tranen* in het ideologische discours, berusten op een 'realistische leeswijze'. Aan de vaste mening dat 'Hermans Dorbeck wel degelijk in het leven [heeft] geroepen', verbindt een anonieme criticus in het *Nieuwe Rotterdamse Courant* de consequentie: 'Zodra Dorbeck echter werkelijk bestaat, is het onaanvaardbaar dat hij tijdens alle nasporingen niet zou worden gevonden' <DK 4>. Wanneer een gebeurtenis in het dagelijks leven, binnen een bepaalde culturele context onmogelijk is, dan moet zij niet in een roman plaatsvinden. Niet alleen de alledaagse werkelijkheid maar ook de roman is onderhevig aan de wetten van de logica.

33 Andere voorbeelden van recensies waarin de rol van Osewoudt in de oorlog wordt genormaliseerd en zijn verzetswerk als 'realistisch' beschouwd wordt, zijn o.a. recensies nummer <DK 2, 3, 5, 8, 11, en 19>.

34 Dit is een duidelijke illustratie van veranderende primairvalenties: Omdat de primairvalentie 'Osewoudt verricht heldendaden' verandert in 'Osewoudt pleegt laffe moorden', treedt er ook een wijziging op in de secundairvalenties. (vgl. Wunberg, p. 119)

35 Ook verschillende schrijvers van tijdschriftartikelen zijn van mening dat de roman als het ware een smet op het blazoen van de verzetsstrijders is. De roman geeft volgens hen een slecht beeld van de werkelijkheiden bezoedelt met deze verdorven voorstelling van zaken het 'echte verzet':

> Wij die onze in het verzet gevallen kameraden herdenken, kunnen ons niet anders dan getroffen voelen, wanneer wij in de boeken van de heer Hermans uitsluitend verraderlijke, laffe, onbenullige, onbekwame, of in ieder geval kale, naar zweet en uit hun mond stinkende illegalen ontmoeten. Wij mogen hem zeggen dat hij liegt, en dat hij liegt met opzet <DK t2>

36 Recensies nummer <DK 1-4, 6, 8, 11, 19>.

37 Vergelijk <DK 2, 3, 4, 8 en 11>, maar ook <DK 7, 10 en 12> die straks aan de orde zullen komen.

38 Namelijk in <DK 4, 11 en 24>.

39 Zie verder (in mindere mate) ook <DK 9 en 15>.

40 Vergelijk bijvoorbeeld nog de recensies nummer <DK 6, 9, 11, 15>. Zo schrijft H.J. in het *Eindhovens Dagblad*: 'Dat talent erkent men onvoorwaardelijk, ook al zou men wensen dat het aan een positiever levens en wereldbeschouwing was besteed.'

41 Vergelijk: 'hoe waarschijnlijk het bestaan van Dorbeck ook is, hij zou evengoed niet kunnen bestaan' <DK 18>, zie o.a. ook <DK 10 en 12>.

42 Vergelijk verder recensie nummer <DK 12>: 'Osewoudt is dood, daar treuren we niet om, want al zijn daden waren misdaden. De held en de lafaard zijn dezelfde: daad en misdaad schuiven door elkaar en niets biedt meer zekerheid.' en tevens <DK 17>.

43 Hij is dan ook geen moralistische 'boodschap'-brenger, maar een anti-ideoloog. Deels moet zijn theorie gezien worden tegen de achtergrond van waaruit hij schreef; misschien wilde hij een tegengeluid laten horen dat gericht was tegen het stalinisme in het Rusland van begin deze eeuw. Toch ageerde Sjklovski niet alleen tegen het specifieke stalinisme waarbinnen kunst een strikt monologische, ondersteunende functie moest hebben, maar ook tegen ideologische waarheden in het algemeen. Het belangeloze en contemplatieve kunstervaren wees hij af. (Sjklovski, p. 23, 24)

44 Vgl. de volgende uitspraak van Bachtin:

> This verbal-ideological decentering will occur only when a national culture loses its sealed-off and self-sufficient character, when it becomes conscious

> of itself as only one among *other* cultures and languages. It is this knowledge that will sap the roots of a mythological feeling for language, based as it is on an absolute fusion of ideological meaning with language; there will arise an acute feeling for language boudaries (social, national and semantic), and only then will language reveal its essential *human* character; from behind its words, forms styles, nantionally characteristic and socially typical faces begin to emerge, the images of speaking human beings. (Bachtin p. 370)

45 Armando streefde dit na door te experimenteren met taalvormen, ik citeerde hem al eerder. Opvallend is overigens dat Ivo Michiels, die in 1949 nog hevig fulmineerde tegen *De tranen* en romans in zeer traditionele trant schreef, zich in 1957 met *Het afscheid* op de weg van het experimenteel proza begeeft en in *Journal brut* (1958) streeft naar bewustwording van de taalstructuur.

46 Oversteegen was één van de oprichters van het tijdschrift *Merlyn*, dat verscheen tussen 1962 en 1966. Zijn bespreking is als het ware een voorbode van een trend die in de jaren zestig doorzet. In *Merlyn* verscheen ook het artikel van Betlem, dat de aanzet was tot de wetenschappelijke discussie rond het bestaan van Dorbeck <DK t5>.
De ergocentrische literatuurbenadering die dit tijdschrift propageert, legt de nadruk op 'de eigenheid en zelfstandigheid (autonomie) van het literaire werk t.o.v. de buiten-werkelijkheid' en vestigt de aandacht op 'het specifieke literair-zijn van teksten' (Van Gorp, p. 39). Zoals Van Gorp verder nog aangeeft, kan deze benadering gezien worden als 'een reactie tegen de causaliteitsvisie van het positivisme (het literaire werk is het product van een aantal antecedenten als milieu, tijd en ras) en tegen de filosofische bespiegelingen van de Geistesgeschichte (het literaire werk weerspiegelt de Zeitgeist).' In de receptiegeschiedenis van Hermans zijn dit inderdaad twee tendensen die vooraf gingen aan de benadering van het kentheoretische discours. De roman werd immers in eerste instantie opgevat als het onvermijdelijke gevolg van de omstandigheden waarin Hermans opgroeide en in tweede instantie als een weerspiegeling van de tijdgeest, als een verwerpelijke representatie van een somber mensbeeld.
Ook al wil Oversteegen evenals Dubois overeenkomstig de later programmatische merlinistische opvattingen de intentie van de auteur niet in de interpretatie betrekken, toch ervaren beiden de SS'er als een soort spreekbuis van Hermans.

4. het kentheoretische discours: de receptie van beide romans na 1965

In de receptiegeschiedenis van Hermans' oorlogsromans valt duidelijk een derde fase te onderscheiden, waarin net als bij Oversteegen, nadruk wordt gelegd op de onkenbaarheidsthese. Ook met betrekking tot het publieke discours wil ik een onderscheid maken tussen het historische en het kentheoretische discours. Het historische werd gekenmerkt door de veronderstelling dat het mogelijk is zicht te krijgen op 'de werkelijkheid'. Een stipulatieve definitie van het *kentheoretische discours* zou dan zijn, dat hier juist de principiële onkenbaarheid van de werkelijkheid uitgangspunt is.

Van Vree maakt in zijn bundel geen onderscheid tussen het historische en het kentheoretische discours. Impliciet zijn beide echter aanwezig in zijn beschrijving. Hij stelt het representatie-probleem aan de orde, maar presenteert dit niet als een nieuw discours. Wel geeft hij aan dat er veranderingen optreden in de periode na 1960.

> In de jaren zestig voltrok zich een soort schaarbeweging, waarvan de gevolgen pas later, in de jaren zeventig en tachtig geheel zichtbaar zouden

> worden: met het verval van de nationale en ideologische geschiedverhalen groeide de betekenis van Auschwitz als ethisch probleem. (Van Vree, p. 110)

Nadat, maar ook dóórdat de vernietigingspolitiek een centrale plaats had ingenomen in de collectieve herinnering, ontstond er volgens Van Vree ernstige twijfel

over de mogelijkheid van representatie. Hij veronderstelt niet alleen een chronologisch, maar ook een causaal verband tussen beide zaken.

> In vergelijking tot de negentiende eeuw heeft de omgang met het verleden een heel ander karakter gekregen een verandering waaraan de oorlogservaringen overigens zelf in niet geringe mate hebben bijgedragen, maar die zich pas vanaf de jaren zestig ten volle zou openbaren. De kern van het procesligt in het afsterven van 'de grote zingevende verhalen' [...]. Deze 'crisis der waarden' luidde, kortom, een nieuw tijdperk in, niet alleen in de politiek en de dagelijkse moraal, maar ook in de sociale wetenschappen en humaniora, waar zich een diepgaande belangstelling ontwikkelde voor meta-kwesties als de aard van wetenschappelijke voorstellingen, de constructie van identiteiten en collectieve herinnering. In diezelfde tijd manifesteerden zich de contouren van een nieuwe historische cultuur, enerzijds fragmentarischer, democratischer en individueler, anderzijds uniformer en universeler van aard kanten van één-en-dezelfde medaille, door Lyotard gekarakteriseerd als '*la condition postmoderne*' [...]. (Van Vree, p. 15)

Het verband tussen de 'niet te representeren Auschwitz-ervaringen' en de radicale ontologische en epistemologische twijfel van de *condition postmoderne*[47] maakt Van Vree niet helemaal duidelijk. Door de oorlogservaringen te relateren aan de postmoderne crisis en de 'condition postmoderne' en zodoende ook aan de fundamentele ontologische en epistemologische twijfel, lopen gemakkelijk twee dingen door elkaar. Het probleem dat de Auschwitz-ervaringen niet te representeren zijn, heeft te maken met de *aard* van deze ervaringen. Deze zijn 'onuitsprekelijk'. 'De wereld van Auschwitz ligt evenzeer buiten het spreken als buiten de rede', zei George Steiner (Van Vree, p. 118). Met deze stelling bevinden we ons nog steeds binnen het historische discours. Echter, het representatieprobleem zoals dat in het postmodernisme naar voren komt[48], heeft te maken met een *taalopvatting*. Hier is de principiële onkenbaarheid van de werkelijkheid, van welke ervaring dan ook, het uitgangspunt. Vergelijk het slot van een van de essays van Patricia de Martelaere:

> De hele wereld, dat zijn de nieuwe kleren van de keizer. Iedereen ziet ze door de beschrijvingen heen, iedereen kijkt zijn ogen uit, de keizer heeft het zelfs warm dank zij de beschreven warmte. Maar alleen wie koppig blijft kijken als een kind, ziet tot zijn eigen teleurstelling [...] dat er niets is. En heeft het koud. (De Martelaere, p. 23)

Binnen het 'kentheoretische discours' is de ontoereikendheid van de taal, de onkenbaarheid van de werkelijkheid en de onoverbrugbare kloof tussen beide het uitgangspunt. In kunst waarderen de deelnemers van dit discours nog steeds het 'dialogische element', maar hun eigen discours laat vaak geen twijfel bestaan over hun uitgangspunten. 'Dialogiciteit' herkennen zij in vele kunstwerken, alleen het eigen discours is soms monologisch. De karakterisering die Bachtin gebruikt voor 'poëtische taal'[49] is eveneens op hen van toepassing; ook hun taal is vaak

‘unitary and singular ... outside of which nothing else exists and nothing else is needed. [...] even discourse about doubts must be cast in a discourse that cannot be doubted. (Bachtin, p. 286)

De literatuurbeschouwing in het kentheoretische discours

Evenmin als Oversteegen gaan de interpreten in de tijdschriften na 1965 nog in op vragen als: Is Osewoudt een mislukkeling? Zijn de daden van Osewoudt verwerpelijk? Is het verhaal een juiste representatie van de Tweede Wereldoorlog? *De donkere kamer* wordt niet meer gelezen als 'beeld van de tijd', maar als autonoom kunstwerk. Wanneer men de roman al in verband willen brengen met buitentekstuele gegevens, wordt altijd duidelijk gemaakt dat het hier om een literaire tekst gaat. De vanzelfsprekendheid waarmee interpreten in vroegere recensies spraken over 'ons vaderland', 'onze koningin', in de veronderstelling dat het hierbij om een voor iedereen identieke, 'werkelijke' koningin ging, is verdwenen. De schijnwerper is steeds minder gericht op 'de werkelijkheid' en steeds meer op de tekst zelf. Het argument van de intratekstuele verwijzing verdringt het argument van de extratekstuele verwijzing.

Vanaf de jaren zestig raakt de wetenschappelijke literatuurbeschouwing in zwang. Het oogmerk daarvan is niet normering en kritische beoordeling, maar analyse van het werk zelf of, zoals Wunberg zegt, de 'Primärvalenz'. Toch is het, zoals ik in mijn inleiding al heb gezegd, ook hier relevant om te onderzoeken hoe de romans van Hermans gelezen worden.

Het artikel dat in 1966 het startschot geeft voor deze wijziging, is dat van D. Betlem in *Merlyn* <DK t5>. Betlem gaat hier, zoals te verwachten is in een tijdschrift dat bekend staat om zijn ergocentrische literatuurbenadering, niet in op de extratekstuele verbanden van *De donkere kamer*. Zijn interpretatie is net als bij Oversteegen een roman-interne aangelegenheid. Hij wil niet, zo zegt hij, zoals Dubois op zoek gaan naar de intentie van Hermans. Om de roman zo exact en wetenschappelijk mogelijk te analyseren, concentreert hij zich op het vertelperspectief. Toch blijft zijn bespreking niet geheel binnen de grenzen van de roman, want hij analyseert het personage Osewoudt met behulp van een psycho-analytisch model. Osewoudt 'lijdt in Freudiaanse termen gesproken, aan een wel heel zeldzaam soort Oedipuscomplex [...] Het spreekt in dit verband voor zich dat in de roman liefst vier keer een spiegelscène voorkomt!' <DK t5> Volgens Betlem beeldt Osewoudt zich op een pathologische manier van alles in en gedraagt hij zich paranoïde. Slechts de eerste twee verschijningen van Dorbeck zijn 'werkelijk'; daarna komt hij niet meer terug omdat hij gevangen zit en neemt 'Dorbeck', de psychologische dubbelganger, zijn plaats in. Het argument hiervoor is, dat vanaf de derde keer de ontmoetingen met Dorbeck een sterk illusoir karakter zouden hebben.

> 'Osewoudt liep *juist* terug naar de achterkant van zijn toonbank, toen het belletje overging. Daar stond Dorbeck.' Vanaf deze derde ontmoeting zullen zijn verschijningen steeds van deze aard zijn: nergens zal Osewoudt hem meer op een 'normale' manier zien aankomen en binnenstappen of hem kunnen nakijken, maar plotseling is hij er en even plotseling is hij verdwenen. <DK 5>

Betlem wijst op de belangrijke rol van het toeval in deze situaties:

[De] haast bovennatuurlijke en in elk geval bijzonder irreële gebeurtenissen, de opeenstapeling van concidenties, de droomachtige sfeer en de typische schemer-

> situaties, komen steeds voor wanneer Dorbeck verschijnt of wanneer hij zich op een andere manier manifesteert'. <DK 5>

Op grond van zijn analyse van het vertelperspectief en de rol van dergelijke coïncidenties concludeert Betlem dat Dorbeck een deel is van 'Osewoudts eigen Ik: zijn ik-ideaal'. In zijn visie blijft Osewoudt een slachtoffer, wat een interpretatie is die eigenlijk nog bij het vroege historische discours hoort. Betlem leest de roman hier immers in de eerste plaats als een realistische beschrijving van de werkelijkheid. Omdat hij de vraag of Dorbeck bestaat op het niveau van de romanwerkelijkheid beantwoordt, zoekt hij niet noodzakelijk naar een oplossing op een ander niveau.

In een ander artikel (in *Raam* <DK t8>) geeft Betlem te kennen dat de 'polyinterpretabiliteit' van de roman niet met de 'werkelijkheid' correspondeert. In het geval van Anton van der Waals[50] 'moet het in tegenstelling tot de roman immers wel mogelijk zijn "waar" en "niet waar" te onderscheiden.' In zijn ogen is het mogelijk een onderscheid te maken tussen juiste en onjuiste interpretaties. Hermans geeft een beschrijving die niet helemaal correspondeert met de werkelijkheid.

> Dat bewust polyinterpretabel maken van de feiten bij Hermans [...] en daarmee het relatief stellen van Osewoudts schuld kunnen verklaard worden uit Hermans' verlangen de lezer te laten zien dat 'de' werkelijkheid niet bestaat zomin als 'de' waarheid of 'schuld' en 'onschuld'. Er is alleen chaos. <DK t7>

Een logische vorm

Betlem heeft veel kritiek gekregen op zijn interpretatie. Zo verwijten Bersma in *Raam* (1972) en Van Hoek & Wingen in *De Nieuwe Taalgids* (1974) hem dat hij 'psychologiseert'. Zij streven er volgens hun eigen zeggen in hun interpretaties naar de roman tot een logisch geordend geheel te herleiden. Bersma wil zich 'beperken, zoveel als dat kan, tot de feiten die *in*, d.i. is *binnen* het hermetisch kader van de roman vermeld worden, om te zien òf en in welke mate met het aangeboden materiaal een zinvol en logisch geordende constructie mogelijk is.' Hij onderzoekt de visie die verschillende personages op Osewoudt hebben en komt tot wat hij noemt 'de objectieve conclusie: *Dorbeck lijkt uiterlijk sterk op Osewoudt*', <DK t8> Vervolgens noemt hij een aantal aanwijzingen die de veronderstelling dat Dorbeck en Jagtman identiek zijn, waarschijnlijk maakt. Hij is het niet eens met de veronderstelling van Betlem dat Osewoudt het slachtoffer is van een '*zeer subjectieve inbeelding*. [...] Er is m.i. geen reden te twijfelen aan de *objectiviteit van zijn waarnemingen*'. Bersma concludeert '*dat Dorbeck bestaat*'.

Later, in zijn bespreking van *De tranen der acacia's* uit 1973 <TA t10>, gaat Bersma nagenoeg op dezelfde manier te werk. Hij doet 'onderzoek naar de coördinerende herhaling van elementen die op structureel vlak bijdragen tot orde, opbouw en unificatie in de roman.' Ter ondersteuning voert hij een aantal intertekstuele verwijzingen aan. Van verschillende motieven toont hij aan dat ze een

thematisch verband hebben, zodat de roman toch meer een eenheid vormt dan op het eerste gezicht lijkt. Ook hier streeft hij ernaar de roman te reconstrueren als een logisch geordend geheel.

Van Hoek & Wingen hebben hetzelfde doel. Ook zij willen aantonen dat de chaotische gebeurtenissen 'meer samenhang vertonen dan je je als lezer realiseert.' Zij maken van de ambigue roman een éénduidig logisch geheel door de zogenaamde simpele feiten als het ware te ontmaskeren en door te laten zien dat er in werkelijkheid (in de kern) iets anders gebeurt.

> Naast de betekenislaag die functioneert *binnen* Osewoudts visie, is er nog een andere duidelijk geworden: die welke functioneert *buiten* Osewoudts zienswijze.

Van Hoek en Wingen stellen dat Betlem ongelijk heeft, maar wat zij beweren is in wezen niet zoveel anders.

> Niet dat de zaken zich anders voorgedaan hebben dan Osewoudt zich voorstelt; wat dat betreft heeft hij gelijk. Zijn subjectiviteit schuilt in het feit dat hij bij de uiterlijke kant van het gebeuren blijft staan, en deze is slechts schijn. <DK 10>

Osewoudt heeft dus gelijk in die zin dat hij de gebeurtenissen inderdaad op zijn manier gezien heeft, maar toch 'ziet' hij volgens Van Hoek & Wingen de werkelijkheid niet goed; zijn interpretatie is niet correct. Daarmee verschilt hun visie niet erg van die van Betlem, die stelt dat Osewoudts interpretatie van de gebeurtenissen afwijkt van die van anderen, waardoor hij een pathologisch geval wordt.

Ontoereikende kennis

Tot zover de interpreten die de ambigue vorm van de roman willen vervangen door een logische vorm. Tot zover ook de discussie over het al dan niet bestaan van Dorbeck en de psychologische geaardheid van Osewoudt. In 1972 roept Janssen in een bespreking in *Raam* <DK t8> op tot het zetten van een punt achter deze discussie. Hij vestigt de aandacht op het feit dat de roman juist op meerdere manieren te interpreteren is en dat de werkelijkheid onkenbaar is. De besprekingen die later nog verschijnen, volgen veelal hetzelfde spoor.[51] In een strikte zin begint hier het eigenlijke kentheoretische discours.

Het aandachtspunt in de recensies verschuift. In het historische discours was het karakter van Osewoudt aanleiding voor veel verontwaardiging; hij was een mislukkeling. Daarna kwam al meer begrip voor zijn afwijkende gedrag, dat men weet aan pathologische inbeeldingen (Betlem). Van Hoek & Wingen legden het probleem niet expliciet in de *waarneming*, maar gaven wel aan dat Osewoudt gelijk had wat betreft de vraag 'hoe de gebeurtenissen zich aan hem voordeden'. We zien dat het aandachtspunt in de besprekingen langzamerhand verschuift van het karakter van Osewoudt naar de 'blik' van Osewoudt, naar de manier waarop hij de werkelijkheid ziet. In de latere interpretaties van Janssen en anderen gaat het steeds vaker om de vraag: wat kunnen de personages weten en welk perspectief heeft de

lezer zodoende op de verhaalwerkelijkheid. De analyse van het vertelperspectief is na Janssen een steeds meer beproefd middel om hier iets concreets over te zeggen.[52]

Nog eerder, namelijk in 1966, leidde de analyse van de ruimtebeleving bij Weisgerber al tot zeer vergelijkbare resultaten <DK t6>. Hem gaat het om de vraag: wat *zien* de personages en hoe beleven ze dat. In dat verband citeert hij Wittgenstein:

> Heel vaak kijkt Osewoudt zonder te zien [...] 'Kijken' verwijst dus naar een ontoereikende bron van kennis - 'Wir wollen etwas *verstehen* was schon offen vor unseren Augen liegt. Denn *das* scheinen wir, in irgend einem Sinne, nicht zu verstehen.' <DK t6>

Weisgerber brengt het thema al in een vroeg stadium onder woorden:

> De sfeer van de illegaliteit stelt de auteur in staat aan te tonen dat tekens en zaken (of concepten) elkaar niet onveranderlijk dekken'.

Janssens visie wijkt weinig af van die van Weisgerber. Hij stelt nog iets pregnanter dat de werkelijkheid van de mens niet te achterhalen is. In zijn bespreking van *De tranen* <TA t9> doet hij onderzoek naar het vertelperspectief, naar wat de personages kunnen *weten*. Hij concludeert dan dat dit zeer weinig is. 'Onzekerheid omtrent de wereld om hem heen, wordt geïnterpreteerd als een onzekerheid omtrent zijn eigen identiteit'. <TA t9> Janssen laat zien dat in de roman steeds verschillende visies omtrent een verhaal náást elkaar bestaan. Hieruit volgt dat niet uit te maken is of iemand een held of een verrader is.

In zijn boekje *Over 'De donkere kamer van Damokles' van Willem Frederik Hermans* gaat hij uitvoeriger op het probleem in en laat hij zien dat de standpunten van Betlem, Bersma en Van Hoek en Wingen niet volledig zijn en geen recht doen aan de tekst.[53] Noch Betlem, die meende dat Dorbeck vanaf de derde ontmoeting niet meer bestond, noch Van Hoek & Wingen, die meenden dat Dorbeck al die tijd wèl bestond, hadden gelijk. Volgens Janssen is het hele probleem onoplosbaar.

> Willen de genoemde auteurs de in *De donkere kamer* beschreven werkelijkheid kenbaar maken, in mijn interpretatie is die werkelijkheid als onkenbaar gekenschetst. (Janssen 1983, p. 46)

Een jaar eerder, in 1971, had Janssen al de aandacht gevestigd op de 'onkenbaarheid van de werkelijkheid' in *De tranen der acacia's* <TA t9>. In *Over 'De donkere kamer van Damokles' van Willem Frederik Hermans* vergelijkt hij hoe fundamenteel de onkenbaarheid is in *De tranen* en *De donkere kamer*.

> In *De tranen der acacia's* is [...] de verteller de instantie die de gebeurtenissen vanuit het gezichtspunt van de verschillende personages toont en daar dan nog vaak door zijn eigen autoriteit gedekte gegevens aan toevoegt, met het gevolg dat het kader van de lezer breder is dan dat van de personages: hij kan vaak de meningen van deze personages verifiëren; hij staat duidelijk boven Arthun. In *De donkere kamer* echter [...] is het standpunt van de lezer in principe gelijk aan dat van het enige personale medium, Osewoudt: ook de lezer is (meestal) onkundig van de werkelijke achtergronden van de gebeurtenissen, ook hij kan niets bewijzen. Dit verschil in verteltechniek, te zamen met een strakkere compositie en

stijl, hebben een intensivering van het thema van de onkenbaarheid tot gevolg: de lezer, die

> zich met de hoofdpersoon identificeren gaat, leest niet óver dit thema maar beleeft het zelf. (Janssen 1983, p. 66)

Oversteegen bevestigt 'dat de "onkenbaarheid van de mens" een centrale factor vormt in Hermans' fictionele wereld', een interpretatie waar hij in feite in 1959 zelf de eerste aanzet toe gegeven had. Hij wijst eveneens op de onoplosbaarheid van de vraag: 'Is Oskar Ossegal, de naaste vriend van Arthur Muttah, een verrader, een held, slachtoffer van intriges van anderen?' <TA t11> Janssen komt tot zijn bevindingen door na te gaan wie in de roman aan het *woord* is. Oversteegen is in navolging van Mieke Bal van mening dat niet de *verteller*, maar in de eerste plaats het *kijkcentrum* ofwel de *focalisator* belangrijk is voor de interpretatie.[54] De beperkte blik die de personages in *De tranen* hebben, leidt ertoe dat zij slechts 'over enkele fragmenten [beschikken] en hieruit hun eigen waarheid [scheppen]'. Het is niet zo als Janssen zegt, dat in *De tranen* vele vertellers aan het woord worden gelaten door één centrale verteller. De lezer neemt geen alwetende en alomtegenwoordige verteller aan, maar laat zich leiden door 'wie ziet'. En het dominante kijkcentrum in *De tranen* is Arthur.

Oversteegen lijkt Janssen te willen corrigeren. Hij maakt duidelijk dat de centrale these 'de onkenbaarheid van de mens' in *De tranen* nog niet volledig ontwikkeld is: 'Zo zeker van zijn zaak is Hermans bij het schrijven van *De tranen* nog niet.' In *De donkere kamer* is de onkenbaarheid volgens Oversteegen veel principiler.

> Al weet Arthur de belangrijkste dingen van zijn eigen leven niet, dat betekent nog niet dat zij principieel onkenbaar zijn. [...] Arthur is een bijzonder slechte 'weter' als het gaat om de dingen waar hij juist graag achter zou willen komen, en dat onderscheidt zijn verhaal van dat van Osewoudt in *De donkere kamer*, waarin iedereen even veel weet, of liever even weinig. Het onachterhaalbare van de waarheid, het bestaan van allerlei persoonlijke 'waarheden' naast elkaar, is daar juist principieel. In *De tranen* denkt de lezer nog dat 'de waarheid' gekend zou kunnen worden, in *De donkere kamer* is de weg daarheen voorgoed geblokkeerd. <TA t11>

Maar ook Janssen is van mening dat de onkenbaarheid van de werkelijkheid in *De tranen* minder fundamenteel is uitgewerkt dan in *De donkere kamer*. Op dit punt verschillen alleen hun argumenten. Janssen zegt: dit is omdat in *De tranen* nog een centrale verteller aanwezig is. Oversteegen meent dat dit is omdat de filosofische visie in *De tranen* slechts aan één personage verbonden is en in *De donkere kamer* aan het enige 'kijkcentrum'.

Oversteegen gaat niet akkoord met de 'anonieme verteller' die Janssen postuleert. Deze introduceert op die manier 'een *waarheidsinstantie*, en die is er juist niet.' Aangezien Janssen aan deze verteller een aantal algemene uitspraken uit de roman toeschrijft, spoort hij volgens Oversteegen 'waarheidssprekers' op, hetgeen wijst op een 'moralistische inslag'.

Geen realistische roman?

Dit ‘moralisme’, dit opsporen van ‘waarheden’ willen alle interpreten van het kentheoretische discours het liefst achter zich laten. Een ‘werkelijk’ (of historisch) feit

kan nooit een doorslaggevend argument in de discussie zijn. Heel goed komt het verschil tussen de verschillende discoursen naar voren in de visie op het slot van *De tranen*, wanneer Arthur een neusbloeding krijgt. Vestdijk achtte het niet waarschijnlijk dat Arthur doodging. Hij beriep zich op de medische wetenschap en verweet Dinaux dat deze zich, door het Wetboek van Strafrecht erbij te halen, als jurist opwierp. Dinaux ontleende zijn argumenten aan het boek van de moraal, Vestdijk aan 'de werkelijkheid' zoals die door de wetenschap benaderd kon worden. Bij Bersma, die de roman tot een logisch geordend geheel wil terugbrengen, is de dood van Arthur 'functioneel'; de herhalingscomplexen in de roman monden hier in uit. Een geheel nieuwe interpretatie levert Oversteegen. Hij meent in tegenstelling tot Vestdijk dat Arthur wel degelijk aan zijn neusbloeding overlijdt. Het doorslaggevende argument komt nu uit een ander discours. Niet het *Wetboek van Strafrecht*, noch de medische wetenschap, maar de verwijzing naar een mythe verschaft hem het argument voor de dood van Arthur: 'De vermelding van Attila's mythische dood aan een neusbloeding (tijdens de bruidsnacht: zwarte humor, Arthur is bij een hoer) laat echter weinig twijfel'. Hier verschuift de basis van het argument dus duidelijk van 'moraal' via 'werkelijkheid' en 'intratekstualiteit' naar 'intertekstualiteit'.

Toch betekent dit niet dat het 'realisme' in de roman niet langer belangrijk is of geen rol meer speelt in de interpretaties. Smulders probeert in 1983 in zijn studie *De literaire misleiding in 'De donkere kamer van Damokles'* te verklaren waarom de strijd om Dorbeck ontstaat. Hij wijst op de realistische indruk die het werk maakt en op conventies die tussen lezer en schrijver aangenomen worden in zo'n roman, namelijk dat de romanwerkelijkheid overeenkomt met de normale werkelijkheid. De roman kan een realistische indruk maken omdat er geen signalen zijn dat er afwijkende dingen gebeuren ten opzichte van de werkelijkheid.

Ook in de interpretatie van Janssen <DK 9> blijkt dat het realisme in de roman juist heel erg belangrijk is. Hij laat zien dat de wijzigingen die Hermans aanbracht in de tiende druk van *De donkere kamer* vooral verbeteringen zijn van inconsistenties binnen de romanwerkelijkheid. Zodoende ontstaat een hechtere organisatievorm: 'in de roman moet alles kloppen om het thema dat juist aanduidt dat er niets klopt, te vormen. De roman is een ordening die de chaos toont'.

In een reactie op Smulders brengt Kooyman in *Forum der letteren* <DK 13> als kritiek naar voren dat de meeste interpreten de roman op een realistische wijze geïnterpreteerd hebben, terwijl die volgens hem geen realistische indruk maakt. Hij noemt enkele voorbeelden, onder andere dat in tegenstelling tot wat in de roman beweerd wordt, judo geen vergroeide voeten veroorzaakt. Ook de poging van Osewoudt om Dorbeck op te bellen, waarbij hij de eerste keer wel contact krijgt maar daarna van de telefoniste hoort dat het nummer niet bestaat, is een aanwijzing dat er afwijkende dingen gebeuren. Of de interpreten, zoals Kooyman beweert, de romanwerkelijkheid inderdaad willen verklaren door die op één lijn te stellen met de extratekstuele werkelijkheid, is overigens sterk de vraag. In de eerste plaats is de verklaring van de onkenbaarheidsthese geen realistische interpretatiewijze. In de tweede plaats wijst het feit dat het intertekstuele argument meer gewicht in de schaal legt dan het extratekstuele, al op een andere leeswijze.

Kooyman vindt de vraag 'Bestaat hij [Dorbeck] nog?' begrijpelijk, maar, zo luidt zijn verwijt aan Van Hoek & Wingen, 'in wezen mallotig: in wezen bestaan personages zolang zij beschreven worden als bestaand'. Kooyman ontdoet zich hier misschien wat gemakkelijk van het probleem. 'Dat Dorbeck onvindbaar is, zou indien dit in de realiteit zou gebeuren een probleem zijn, maar niet in een roman die niet aan een "realistische" literatuuropvatting voldoet.' Volgens Kooyman proberen Van Lokhorst en Betlem wanneer zij 'het bestaan van dit onafhankelijk super-ego [Dorbeck] trachten weg te redeneren [...] het boek binnen een "realisme" te krijgen, waarin het niet thuishoort en misvatten [zij] het wezen van de vertelling'. In de veronderstelling dat hij op een lijn zit met Knuvelder en Dubois wanneer hij de roman niet in de 'realistische' romantraditie plaatst, citeert hij Dubois prijzend:

> 'De kracht van Hermans bestaat erin zijn lezers te doordringen van het besef dat [...] dingen die niet kunnen, niettemin wáár zijn.' [...] In tegenstelling tot het geopperde 'realisme' van de roman moet men de stelling hanteren dat het boek juist irrealiteit realiseert hoewel ongetwijfeld om hiermee iets over de realiteit te zeggen. <DK 14>

Wittgenstein en de taal

Blijkens het voorafgaande treedt met het naar voren schuiven van de onkenbaarheidsthese een grotere aandacht op voor het vertelperspectief, voor de vraag 'wat kunnen de personages weten'. Ook blijkt, in vergelijking met de vroege recensies, het intertekstuele betekenisverband belangrijker te zijn geworden. De aandacht verschuift duidelijk van de *inhoud* van de roman naar de *vorm*. In dit verband gaan de interpreten de rol van de taal uitvoerig bespreken en halen zij ook Wittgenstein aan.[55]

Weisgerber was de eerste die deze filosoof ter verduidelijking van de roman citeerde. Janssen brengt onder de wijzigingen die Hermans aanbracht in de tiende druk van *De donkere kamer* (1971), het 'Naschrift' onder de aandacht:

> Ik kan hem zoeken als hij er niet is, maar hem niet ophangen als hij er niet is. Men zou kunnen willen zeggen: 'Dan moet hij er toch ook zijn als ik hem zoek'. - Dan moet hij er ook zijn, als ik hem niet vind, en ook als hij helemaal niet bestaat.

Dit citaat van Wittgenstein geeft aan dat het zoeken naar Dorbeck van een taalfilosofische kant gezien kan worden: 'in de taal is Dorbeck er, ook al wordt hij niet gevonden, want het werkwoord "zoeken" is op een object gericht; tussen de werkelijkheid en de mens staat ook nog de taal als barrière.' Ook bij Van Dijk en Dorleijn is het onkenbaarheidsprobleem op het niveau van de taal oplosbaar: 'de oplossing van het probleem is te vinden op [het] niveau [...] van de literatuur zelf en de taal waarop literatuur is gebouwd. [...] Taal zelf is ambigu!' <DK 14>

In de besprekingen komen verschillende taalkritische aspecten aan de orde. Volgens Weisgerber wordt het taalprobleem vormgegeven in het gebruik van borden. De

borden in *De donkere kamer* hangen met niets uit de werkelijkheid samen. ‘Zodra zij worden geïntroduceerd in een ander coördinatensysteem dan waar zij normaliter in passen, verliezen zij elke betekenis omdat zij nergens mee samenhangen’, aldus Weisgerber. Ter ondersteuning voert hij dan nogmaals een citaat

van Wittgenstein aan. Het betekenisloze gebruik van borden wordt als volgt geïllustreerd:

> Zo moet het opschrift *Hebt u niets vergeten?* dat Osewoudt op de deur van zijn winkel heeft aangebracht (p. 20) de klanten herinneren aan hun sigaretten, hun geld, hun handschoenen enz., maar vast en zeker niet de handelaar aan zijn fototoestel dat hij ergens laat liggen nadat hij zijn vrouw heeft vermoord (p. 293)! <DK 6>

De betekenis van een dergelijk bordjes is dus zeer beperkt. Osewoudt leeft niet in een werkelijkheid, maar in 'een wereld van tekens die naar deze werkelijkheid zouden moeten verwijzen, maar daar onherroepelijk van gescheiden zijn.' De ontoereikendheid van de taal komt volgens Weisgerber ook in de verhoren naar voren.

> De verhoren van Osewoudt spelen buiten de werkelijkheid om of hangen er maar los mee samen. Met woorden alleen kan hij zich niet rechtvaardigen. Van waarheid is geen sprake meer: het denken en de taal zijn altijd er naast. <DK 6>

Hoe op het niveau van de taal het thema van de onkenbaarheid wordt ondersteund, laat Janssen in zijn bespreking van *De tranen* aan de hand van een iets minder sterk voorbeeld zien, namelijk de passage waarin Carola aan Arthur vraagt: 'in welk opzicht bedrieg ik Oskar? [...]' Daarbij merkt hij op: 'Voortdurend worden er polyinterpretabele mededelingen gedaan, waar de personages slechts een interpretatie waarnemen.'

Duidelijker op het niveau van de taal zijn de voorbeelden die Van Dijk en Dorleijn noemen. Een eerste is de verwondering van het kind Osewoudt als hij het uithangbord bij de winkel van zijn oom ziet. Dit bord dekt in feite de lading helemaal niet, want het zegt 'fournituren', terwijl het om vogelveren gaat. Een tweede voorbeeld is de vraag van Walter wanneer Osewoudt zich aan hem voorstelt: 'Zou het Osewoudt echt bestaan?' Het citaat van Wittgenstein in het 'Naschrift' duidt volgens Van Dijk en Dorleijn op de taalfilosofische oplossing, namelijk 'op de discrepantie tussen taal en werkelijkheid'.

Tot slot

Rond 1965 verandert de benadering van de tijdschriftauteurs in belangrijke mate. Vóór die tijd bestond voor de seksualiteit en het wereldbeeld meestal morele afkeuring. 'Eerlijkheid' was nog een veelbesproken onderwerp, waarbij sommigen Hermans wel eerlijk <TA t2> en t5> achtten en anderen juist niet <TA t6>. Verder verbonden enkele interpreten de roman nog aan het oorlogsverleden, vergelijk bijvoorbeeld <TA t6 en t8>.

Van dit alles is in de artikelen na 1965 geen sprake meer. Daarvoor in de plaats komt een sterkere gerichtheid op de tekst; tekstinterpretatie wordt een 'romaninterne' aangelegenheid en wetenschappelijke bewijsvoeringen moeten de interpretaties

staven. Vooral het vertelperspectief leent zich goed voor zo'n benadering. Steeds weer is de focus van het onderzoek: wie vertelt wat, wie ziet wat, wie weet wat, hoe ziet hij en hoe geeft hij betekenis. Het is de *visie* van de hoofdpersonen die centraal staat.

In de eerste interpretaties van het kentheoretische discours bestaat nog belangstelling voor de psychologie die achter de roman(personages) schuilt. In de latere besprekingen komt dat onderwerp bijna niet meer voor en wordt het al gauw afgedaan als ‘gepsychologiseer’.

Bersma zowel als Van Hoek & Wingen willen van de roman een ‘logisch geordende constructie’ maken. Daarna zijn de vragen naar het bestaan van Dorbeck, de schuld van Osewoudt en de psychische gesteldheid van Osewoudt niet meer van belang. De aandacht is nu, behalve op de tekst zelf, ook gericht op de lezer. De analyse van het vertelperspectief is een eerste stap in diens richting: wat weet hij, via welke instantie weet hij dat en hoe betrouwbaar is deze informatie dus. De lezer ondervindt moeilijkheden bij het interpreteren van de roman. Hij leest *De donkere kamer* in eerste instantie als een ‘realistische’ roman, maar komt op verschillende momenten voor onoplosbare problemen te staan. Dat ondervonden de auteurs van het ideologische discours ook aan den lijve; zij schoven de roman terzijde als zijnde ‘onwaarschijnlijk’. Binnen het historische discours was dit eigenlijk helemaal niet zo'n heikel punt. De critici uit deze fase belichtten vooral de romanaspecten die volgens hen de werkelijkheid juist in haar ware gedaante toonden.

In het kentheoretische discours lokaliseren de interpreten nauwkeurig de momenten dat de lezer de roman niet langer als ‘realistisch’ (niet-realistisch op het niveau van de concrete werkelijkheid) kan lezen. De interpreten meten de roman niet meer af aan de concrete, alledaagse werkelijkheid, maar zoeken de oplossing ergens anders. Het realismeprobleem leggen zij bij de lezer; *die* ervaart de roman plotseling niet meer als realistisch. De interpretatiekwestie waar hij voor staat, de onmogelijkheid ‘de waarheid’ van de romans te achterhalen, wordt exemplarisch geacht voor het wereldbeeld dat de roman toont. Kernbegrippen die steeds weer terugkomen in de beschrijvingen van de thematiek zijn: ‘onzekerheid’, ‘hun eigen waarheid’, ‘de taal als oorzaak van misverstand’, ‘onkenbaarheid van de werkelijkheid’, ‘polyinterpretabiliteit’, ‘onmogelijkheid van bewijsbare kennis’ en ‘onwetendheid’. Naarmate het kentheoretische discours meer gaat overheersen, komen deze kernwoorden frequenter voor.

De interpreten van het historische discours zagen de roman voornamelijk als een middel om de werkelijkheid te beschrijven. De manier waarop dit gebeurde, beïnvloedde volgens hen het beeld dat de lezer vervolgens van de werkelijkheid kreeg. Deze ‘historische interpreten’ waren zich bewust van de ideologische gebondenheid van taal aan werkelijkheidsbeeld en wilden die beide zaken uit elkaar trekken. Kunstenaars als bijvoorbeeld Armando vonden het erg belangrijk de lezer door middel van experimenteel proza te vervreemden van de gangbare voorstelling van de werkelijkheid.

De lezer uit de fase van het kentheoretische discours *is* al ‘vervreemd’ van de werkelijkheid. Hij is bekend met de ervaring dat de werkelijkheid niet kenbaar is, dat taal slechts een constructie is die niet direct naar de werkelijkheid verwijst en dat de wereld van de tekens onherroepelijk gescheiden is van de werkelijkheid. De ervaring dat de werkelijkheid op meerdere manieren te interpreteren is, *herkent* hij in de romans van Hermans. Hij ziet dit interpretatieprobleem in de constructie van de roman weerspiegeld en lijkt dus evenals de recensenten van het ideologische

discours de roman te interpreteren door die te vergelijken met de eigen ‘werkelijkheidsbeleving’. De critici van beide discoursen lezen hun eigen werkelijkheidsbeleving in de roman terug. Het verschil is alleen dat dit in het ideologische discours resulteert in een afwijzing, terwijl in het kentheoretische discours de roman juist als kunstwerk erkend wordt en dan wordt ‘uitgelegd’.

Bij een andersoortig boek zou echter het omgekeerde kunnen gebeuren. Wanneer iemand een in het ideologische discours gewaardeerde roman zou interpreteren op de manier van Oversteegen of Van Dijk & Dorleijn, zou dat waarschijnlijk weinig opleveren. Het werk van Antoon Coolen, Anne de Vries, A.M. de Jong, Jan de Hartog, etcetera, behoort tegenwoordig niet tot de Literaire Canon.[56] Een reden daarvoor zou kunnen zijn dat hun romans geen verbeelding bevatten van de moderne ervaring dat de werkelijkheid onkenbaar is. Ze wekken de indruk dat de werkelijkheid wèl goed te beschrijven is en beschrijven een wereld die bijna tegengesteld is aan die bij Hermans. Dit correspondeert met een tegengesteld receptieproces. Coolen en de zijnen werden na de oorlog in tegenstelling tot Hermans' wèl gewaardeerd en hun boeken golden als juiste representaties van de Tweede Wereldoorlog. Tegenwoordig echter worden ze ‘ontmaskerd’ als onjuiste en eendimensionale of in ieder geval veel te stellige representaties van de oorlog.[57].

Het voert misschien te ver om te concluderen dat de ‘kentheoretici’ net als de ‘ideologen’ een monologische taalhouding hebben. De interpreten van het kentheoretische discours maken er zelden aanspraak op dat zij de enige juiste interpretatie leveren en bieden veeleer handreikingen of suggesties hoe de roman ook te lezen is. Soms verdedigen zij die ‘dialogiciteit’ echter op monologische wijze; er bestaat in hun ogen geen twijfel over dat in Hermans' werk de onkenbaarheid van de werkelijkheid wordt gerepresenteerd.

In zekere zin zijn de interpretaties van het eerste en derde discours allebei allegorisch. Volgens Van Gorp is dat een ‘tekstinterpretatie die ervan uitgaat dat onder de woordbetekenissen van een tekst (d.i. achter de letterlijke betekenis) een diepere, filosofisch, theologische, morele betekenis schuilt.’ (Van Gorp, p. 18) In het derde discours leest men de roman als verbeelding van een filosofische idee, maar dat diepere niveau wordt dan niet losgezien van het letterlijke; beide vallen samen. Volgens de interpreten uit deze fase is het niet mogelijk de historische werkelijkheid los te zien van de taal. In het eerste discours schuilt het allegorische in de grote aandacht voor de morele betekenis van de teksten. In het tweede discours is de interpretatie echter letterlijk of historisch. De roman wordt direct verbonden met historische feitelijkheden en de personages uit de romans worden in de interpretaties als personages van vlees en bloed benaderd.

De kentheoretische interpretatie kan moeilijk bestreden worden. Zij zegt iets over de huidige visie op kunst en de werking daarvan. De interpreten leggen het kunstwerk nu niet vast, maar zien het als ‘dialogisch’. Hun interpretatie is niet strijdig met die van de eerste twee discoursen, maar verklaart juist het feit dat hier verschillen tussen bestaan. Het open karakter van de romans waarvoor zij op taalfilosofisch niveau een verklaring formuleren, is er tegelijkertijd de oorzaak van dat de roman op steeds verschillende manieren wordt geïnterpreteerd. Deze verschuivingen in de ontvangst tonen ons dat de romans van Hermans dankzij hun open

karakter steeds weer blijken aan te sluiten bij de vragen en problemen die in een samenleving bestaan.

Literatuuropgave

Anbeek, Ton, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*. Amsterdam 1986.

Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1985-1985*. Amsterdam 1990.

Bachtin, M.M., *The dialogic Imagination. Four essays*. Ed.: Austin etc. 1982.

Blokker, Jan, *De wond'ren werlen woord en dreven verder. Honderd jaar informatie in Nederland 1889-1989*. Amsterdam 1989.

Delvigne, Rob, 'Als twee druppels water?'. In: *De Revisor*, 1 (1974) 9/10 (dec). p. 14-22.

Dupuis, Michel, *Eenheid en versplintering van het ik. Een onderzoek naar thema's en motieven en vormen /..../ in het werk van Willem Frederik Hermans*. Hasselt 1976.

Engelen, M., 'Literatuur liep niet in de jaren vijftig.' In: *Literatuur*, 2 (1985) 2 (mrt-apr), p. 66-73.

Ester, Hans / Moor, Wam de (red), *Een halve eeuw geleden: de verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*. Kampen 1994, p. 222-229.

Gorp, H. van / e.a. (red.). *Lexicon van literaire termen*. Groningen 1986.

Goudsblom, J. *Dutch Society*. New York 1967.

Grimm, Gunter (red.), *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart 1975.

Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte*. München 1977.

Hermans, W.F.H., *De tranen der acacia's*. Amsterdam 1983, 18e druk. (1e druk 1949)

Hermans, W.F.H., *Paranoia*, Amsterdam 1988, 15e druk. (1e druk 1953)

Hermans, W.F.H., *De donkere kamer van Damokles*. Amsterdam 1995, 33e druk. (1e druk 1958, met als titel *De donkere kamer van Damocles*)

Hermans, W.F.H., *Het sadistische universum*. Amsterdam 1983, 13e druk. (1e druk 1964)

Hermans, W.F.H., *Mandarijnen op zwavelzuur*. Amsterdam 1976, 4e druk. (1e druk 1964)

Heusden, Barend van / Jongeneel, Els, *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht 1993.

Ibsch, Elrud e.a. (red.), *De lange schaduw van vijftig jaar: Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven 1996.

Janssen, Frans A., *Bedriegers en bedrogenem. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans*. |Amsterdam| 1980.

Janssen, Frans A., *Over 'De donkere kamer van Damokles' van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1983, 3e herz. druk.

Jauß, Hans Robert, 'Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft' en 'Racines und Goethes Iphigenie'. In: Rainer Warning (red.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, p. 126-163 en 353-401.

Jauß, Hans Robert, 'Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik'. In: Manfred Fuhrmann (red.), *Text und Applikation*. München 1981, p. 459-483.

Marres, René, *Over de interpretatie van 'De donkere kamer van Damokles van W.F. Hermans*. Diemen 1996.

Martelaere, Patricia de, *Een verlangen naar ontroostbaarheid*, Amsterdam 1993.

Mukarovsky, Jan, *On poetic language*. Ed.: Lisse, 1976.

Rooij, M., *Een economisch-sociaal beeld van het dagbladbedrijf in Nederland*. Leiden 1956.

Ruiter, Frans / Smulders, Wilbert (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam 1995.

Schneider, M., *De Nederlandse krant 1618-1978. Van nieuwstydinghe tot dagblad*. Baarn 1979.

Sjklovski, Viktor, *Opstellen over literatuur*. Ed.: Bussum 1982.

Smiers, J., *Cultuur in Nederland 1945-1955*. Nijmegen 1977.

Smulders, W.H.M., *De literaire misleiding in 'De donkere kamer van Damokles'*. Utrecht 1983.

Smulders, Wilbert, (red.) *Verboden toegang. Essays over het werk van W.F. Hermans*. Amsterdam 1989.

Vodicka, Felix, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. Ed.: München 1976.

Vree, Frank van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*. Groningen 1995.

Vries, Saskia de, 'Dorbeck bestaat toch?' In: *Literatuur* 1 (1984) 5 (sep-okt), p. 292-293.

Vries, Saskia de, 'De onkenbaarheid van *De Donkere kamer van Damokles*'. In: *Literatuur* 1 (1984) 6 (nov-dec), p. 304-311.

Wesley, Peter, *Elementaire wetenschapsleer*. Meppel 1982.

Recensies uit dag- en weekbladen over *De tranen der Acacia's*

1 Anton van Duinkerken, De Tijd, 19-11-49.
2 Johan van der Woude, *Vrij Nederland*, 03-12-49.
3 H.A. Gomperts, *Het Parool*, 10-12-49.
4 C.B., *De Nieuwe Gids*, 28-12-49.
5 Anton van Duinkerken, *De Tijd*, ?-01-50.
6 N.N., *De Groene Amsterdammer*, 18-02-50.
7 N.N., *N.R.C.*, 18-03-50.
8 I.M. [= Ivo Michiels?], *Handelsblad van Antwerpen*, 23-03-50.
9 J. Greshoff, *De Nieuwe Courant*, 00-04-50.
10 C.J.E. Dinaux, *Haarlems Dagblad*, 12-08-50.

11 F. Bordewijk, *Utrechts Nieuwsblad*, 02-09-50.
12 C.J. Kelk, *De Groene Amsterdammer*, 28-07-51.
13 Johan van der Woude, *Vrij Nederland*, 22-11-52.
14 Geo I, *Recht voor Allen*, 11-07-55.
15 N.N., *De Telegraaf*, 28-02-58.
16 N.N., De *Groene Amsterdammer*, 18-02-59.
17 De Vries-Broekman, *De Maasbode*, 03-12-60.
18 Gerard Mulder, *Vrij Nederland*, 12-01-80.
19 Nico Scheepmaker, *Provinciale Zeeuwse Courant*, 04-12-86.

Tijdschriftartikelen over *De tranen der acacia's*

1 G. van Eckeren, 'Gekwetst idealisme'. In: Het Boek van Nu, 3 (1949-50), p. 101-103.
2 J. Winkler, 'Prozakroniek'. In: *Wending*, 4 (1949-50), p. 704-709.

3 S. Vestdijk, ‘Toon en het negende gebod’. In: *Podium*, 5 (1949) 12 (dec), p. 764-768.
4 L.Th. Lehmann, ‘Hoe men onze roman zoekt’. In: *Libertinage*, 3 (1950), p. 394-397.
5 Victor Varangot, ‘Verwondering der jeugd’. In: *Critisch Bulletin*, 17 (1950) 4, p. 167-170.
6 B. Stroman, *Overzicht en indrukten. De Nederlandse roman in de periode 1940-1950*. Rotterdam 1951, p. 90-93.
7 Anthonie Donker, ‘De pen op papier en het papier onder de pen. In: *Critisch Bulletin*, 21 (1954), p. 11-19.
8 S. Vestdijk, ‘Warmte en schijnbare kilheid’. In: *Zuiverende kroniek*. Amsterdam 1956, p. 138-141.
9 Frans A. Janssen, ‘Het gelijk van Pyrrhon’. In: *Raam*, (1971) 78 (okt) p. 29-41.
10 C.H.B. Bersma, ‘Bloed, bloemen en tranen: enkele fundamentele aspecten van de coördinerende herhaling in *De tranen der acacia's*’. In: *De Nieuwe Taalgids*, 66 (1973) 3 (mei), p. 212-223.
11 J.J. Oversteegen, ‘De mier in de spons’. In: J.J. Oversteegen, *Voetstappen van WFH*. Utrecht 1982, p. 101-121.
12 Paul van Vliet, ‘Zelfgeschapen ruines: onthechting en geldingsdrang in *De tranen der acacia's*’. In: *Vooys*, 10 (1991-92) 2 (mrt-apr) 1992, p. 94-99.
13 Jolanda Vanderwal Taylor, ‘Willem Frederik Hermans en Wittgenstein: ‘*De tranen der acacia*’ as mediation’. In: *Neophilologus*, 78 (1994) 1 (jan), p. 21-27.

Recensies uit dag- en weekbladen over *De donkere kamer van Damocles*.

1 Smulders, *Haarlems Dagblad*, 09-11-58.
2 C.J. Kelk, *De Groene Amsterdammer*, 15-11-58.
3 Hans van Straten, *Het Vrije Volk*, 15-11-58.
4 N.N. [= Adriaan van der Veen], *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 22-11-58.
5 Gerard Knuvelder, *De Tijd*, 28-11-58.
6 H.A. Gomperts, *Het Parool*, 06-12-58.
7 J.J. Oversteegen, *Vrij Nederland*, 13-12-58.
8 Kees Fens, *De Linie*, 13-12-58.
9 Ton Neelissen, *Elseviers Weekblad*, 20-12-58.
10 Pierre H. Dubois, *Het Vaderland*, 03-01-59.
11 H.J. [= Han Jonkers], *Eindhovens Dagblad*, 17-01-59.
12 Rico Bulthuis, *Haagsche Courant*, 31-01-59.
13 Garmt Stuiveling, *Haagsch Dagblad*, 07-02-59.
14 C.J.E. Dinaux, *Haarlems Dagblad*, 14-02-59.
15 B. Stroman, *Algemeen Handelsblad*, 21-02-59.
16 N.N. [= Hans Warren], *Provinciale Zeeuwse Courant*, 21-02-59.
17 N.N., *Haagse Post*, 28-02-59.
18 Johan van der Woude, *Nieuwsblad van het Noorden*, 14-03-59.
19 Jos Panhuysen, *Het Binnenhof*, 14-03-59.

20 Jacques den Haan, *Utrechts Nieuwsblad*, 04-04-59.
21 Henk Hovinga, *De Typhoon. Dagblad voor de Zaanstreek*, 17-04-59.
22 J. Noordzij, *Schoolblad Nederlandse Onderwijzersvereniging*, 18-04-59.
23 N.N., *Algemeen Dagblad*, 21-05-59.
24 W. Wagener, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 06-06-59, en *De Bredasche Courant*, 13-06-59.
25 R. Brulez, *Het Laatste Nieuws*, 01-07-59.

Tijdschriftartikelen over *De donkere kamer van Damokles*

1 Emmy van Lokhorst, 'Kroniek van het proza. Uit de donkere kamer'. In: De Gids, 122 (1959), dl. I, p. 217-220.
2 Jef Last, 'De defloratie van het verzet'. In: *De Nieuwe Stem*, nr. 14, 1959, p. 306-310.

3 Clem Bittremieux, ‘De wereld onberekenbaar’. In: *Maand*, 3 (1960) 3-4 (mrt-arp) p. 147-156.
4 G.P.M. Knuvelder, ‘Bestaat Dorbeck’. In: *Raam*, (1964) 4 (jan), p. 55-61.
5 D. Betlem, ‘De geboorte van een dubbelganger’. In: *Merlyn*, 4 (1966) 4 (juli), p. 276-290.
6 Jean Weisgerber, ‘Proefvlucht in de literaire ruimte’ (4). In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 19 (1966) 4 (apr), p. 358-380.
7 Donald Betlem, ‘Van Jean Paul tot Van der Waals: nogmaals ‘De geboorte van een dubbelganger’. In: *Raster*, 1 (1967-68) 1 (apr 1967), p. 71-94.
8 C.H.B. Bersma, ‘Doublures binnen *De donkere kamer van Damokles*’. In: *Raam*, (1972) 80 (jan), p. 16-25.
9 Frans A. Janssen, ‘Varianten in orde en chaos’. In: *Raam*, (1972) 80 (jan) p. 26-39.
10 G.J.P van Hoek & C.B.M. Wingen, *De donkere kamer van Damokles*: een perspectief en interpretatie van het gebeuren in *De donkere kamer van Damokles* van Willem Frederik Hermans'. In: *De Nieuwe Taalgids*, 67 (1974) 2 (mrt), p. 89-118.
11 A. Korteweg, ‘Whistlers moeder’. In: *Raam*, (1974) 100 (jan), p. 5-6.
12 H.J.A. Bolscher, ‘Een glashelder einde’. In: *De Nieuwe Taalgids*, 71 (1978) 2 (mrt), p. 124.
13 Saskia de Vries, ‘De onherkenbaarheid van de *De donkere kamer*: het scenario van Willem Frederik Hermans. In: *Literatuur*, 1 (1984), nr. 6 (nov-dec), p. 304-311.
14 Arthur Kooyman, ‘*De donkere kamer van Damokles*: een constructieanalyse’. In: *Forum der Letteren*, 29 (1988) 2 (juni), p. 116-123.
15 H. van Dijk & G.J. Dorleijn, ‘Ambiguïteit in de literatuur van vroeger en nu’. In: Janke van der Sluis e.a. (red.), *Als je begrijpt wat ik bedoel*... Groningen [1988], p. 45-61.
16 Tonnie Luiken, ‘De zaak-Osewoudt en de zaak-Van der Waals’. In: *WFH-Verzamelkrant*: 1 (1991-1992) 4 (sept 1992), p. 9-12.
17 Piet Calis, ‘Het tumult bedaarde niet’. In: *De Gids*, 155 (1992) 5 (mei), p. 402-404.

N.B. Zie voor Janssen en Smulders ook de algemene bibliografie hierboven.

Eindnoten:

47 De ‘condition postmoderne’ van Lyotard behelst ‘wantrouwen in de grote ordenende principes als religie, politiek, wetenschap, kunst, en [..] radicale ontologische en epistemologische twijfel.’ (Van Gorp, p. 322)
48 En niet alleen hier, maar reeds veel eerder bij de zogenaamde ‘modernistische’ auteurs.
49 Het gaat hierbij om het concept ‘poëtische taal’ zoals dat binnen de in Bachtins tijd traditionele stilistiek gebruikt wordt: als synoniem van ‘verheven taal’.
50 Anton van der Waals was een dubbelspion die tijdens de Tweede Wereldoorlog voor de Duitsers werkte en zich voordeed als verzetsstrijder. Op deze manier droeg hij er zorg voor dat Joden

en verzetsmensen in handen van de Duitsers vielen. Na de oorlog vroegen de juridische processen veel tijd voordat het vonnis 'schuldig' werd uitgesproken. Betlem <DK t5> en ook Tonnie Luiken <DK t16> vergelijken de zaak Van der Waals met de roman van Hermans.

51 Vergelijk artikel nummers <TA t9, t11, t12, t13> en <DK 7, t6, t7, t8, t9, t13 t14 en t15>. Ook Van Vliet, die in eerste instantie ageert tegen de trend om de 'onkenbaarheid van het bestaan' als hoofdthema aan te wijzen, komt uiteindelijk toch (ook) tot de vaststelling van de onkenbaarheidsthese. Ik bespreek deze interpretaties niet allemaal apart; slechts voorzover ze afwijken, komen ze aan de orde.

52 Zie onder andere <TA t9, t11>, <DK t5, t7.>

53 Ook Janssen ageert tegen Betlem, die volgens hem 'een van de verklaringen van Osewoudts gedrag die in de roman gegeven worden over[neemt]'. <TA t9>

54 Bij de focalisatie gaat het volgens Bal om de 'relatie tussen de gepresenteerde elementen en de visie van waaruit deze worden gepresenteerd' (Bal, p. 113). Vergelijk ook Weisgerber, die met zijn vraag 'wat *zien* de personages en hoe beleven ze dat' op hetzelfde spoor zat.

55 In *Het sadistische universum* (1964) publiceert Hermans zijn eerste essay over Wittgenstein: 'Wittgensteins levensvorm'. Hier gaat hij in op Wittgensteins ethica en esthetica, beide onlosmakelijk met elkaar verbonden volgens Hermans. Hermans beschrijft hoe bij Wittgenstein voor elk probleem dat hij in *Tractatus logico-philosophicus* (1921) had opgelost, in *Philosophische Untersuchungen* honderd nieuwe in de plaats komen. Hij laat zien dat Wittgenstein zich erover verbaast dat de spelers van de taalspelen 'na ettelijke eeuwen skeptische filosofie misschien gemakkelijk toegeven dat er met de taal een spel gespeeld wordt, zelfs dat er verschillende spelen mee gespeeld worden, maar vervolgens [..] over [gaan] tot de orde van de dag.' (Hermans 1964, p. 164) Het is opvallend hoe sterk de overeenkomst is tussen Hermans' eigen opvattingen over de taal en wat hij over Wittgenstein zegt:

> Onophoudelijk openen zich afgronden in de taal, blijkt de taal die wij gebruikt hebben zinledig te zijn geweest, of is de taal dubbelzinnig. Wittgenstein vertelt een anekdote: Een kind verbaasde zich toen iemand het vertelde, dat een kleermaker een jas kan naaien. Het kind dacht dat de kleermaker de jas draad voor draad aan elkaar moest naaien. (Hermans 1964, p. 170)

Dit doet sterk denken aan de personages van Hermans voor wie de taalconventies nooit vanzelf spreken maar altijd aanleiding zijn voor verwarring. Uit de literatuurkritieken citeer ik hieronder enkele voorbeelden. In 'Wittgensteins levensvorm' haalt Hermans zelf een dialoog aan uit het verhaal 'Lotti Fuehrscheim (1949). Hermans geeft hierbij aan dat hij in 1949 de *Tractatus* had gelezen, maar de *Untersuchungen* nog niet kende. De dialoog toont de verwantschap tussen Wittgenstein in zijn *Untersuchungen* en Hermans.

> "Waarom," vroeg Bernard, is bij voorbeeld de naam *Absalom*, een Hebreeuwse naam, zo verwant aan ons woord *kapsalon*? Iets dergelijks heeft alle schijn van toevalligheid en het kan toch niet op rekening van het toeval worden geschreven, immers Absalom was beroemd om zijn lange haren.'
> (...)
> 'Vraag je mij, ik zie in zijn lange haren eerder een soort uitdaging. Juist die lange haren maken het bijna onvoorstelbaar dat Absalom het woord kapsalon niet heeft gekend.'
> (...)
> 'Maar Absalom heeft het teken niet kunnen verstaan. En toch, íets ervan is tot hem doorgedrongen. Daarom heeft hij zijn haar laten *groeien!* Hij wist dat zijn lot samenhing met zijn haar! Zijn naam had het hem toegefluisterd, maar zo onduidelijk dat hij het niet begrepen heeft, omdat immers het woord kapsalon nog duizenden jaren voor hem lag. Zijn geest heeft het niet kunnen inhalen en hij is te gronde gegaan aan een lot dat hij

had kunnen voorkomen. Wij Nederlanders kunnen Absalom's geschiedenis niet anders zien dan in dit licht.'
Hermans schreef bovendien nog de essaybundel *Het sadistische universum 2. Van Wittgenstein tot Weinreb* en het essay *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*. Ook vertaalde hij de *Tractatus logico-philosaphicus*.

56 Dit betekent allerminst dat er geen publiek meer voor dit soort boeken bestaat. Laatst nog hoorde ik iemand in de bibliotheek vragen naar de *Reis door de nacht* van Anne de Vries, want in die roman werd 'toch wel zo mooi verteld hoe onze verzetshelden de Duitsers het land uit hadden gejaagd'.

57 Dit is uiteraard een nogal boude stelling, want ik heb de receptie van deze romans niet onderzocht. Een voorbeeld dat mijn bewering bevestigt is *De levensroman van Johannes Post* van Anne de Vries. Daarin wordt de hoofdpersoon beschreven als een onfeilbare held. Hij is moedig en eigenzinnig en bekoopt zijn liefde voor vrijheid en vaderland met de dood. Aan zijn bedoelingen en motieven valt niet te twijfelen: deze verzetsstrijder is het prototype van de *goede* held. Pas veel later, namelijk in 1995, wordt die schone schijn ontmaskerd door Geert C. Hovingh in *Johannes Post. Exponent van het verzet. Een biografie*. Hovingh huldigt de mening dat aan deze verzetsstrijder ook wel het een en ander mankeeert. Hij beschrijft gebeurtenissen die Anne de Vries, zo meent hij, opzettelijk heeft verzwegen, omdat ze eufemistisch gezegd, niet zouden pleiten voor de integriteit van Post. Zo hielden Johannes Post en zijn broers zich volgens hem van tijd tot tijd onledig met het in brand steken van boerderijen, zonder dat dat een doel diende. Dergelijke acties lokten dan wèl nieuwe brandstichtingen bij anti-Duitse boeren uit.